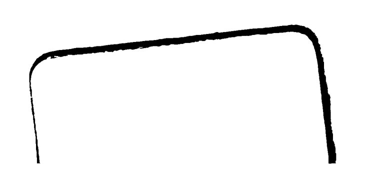



600082262Q









Geschichte

der

dramatischen Literatur und Kunst

in Spanien.

Zweiter Band.

Geschichte

der

dramatischen Literatur und Kunst

in Spanien.

Von

Adolph Friedrich von Schack.

Zweite, mit Nachträgen vermehrte, Ausgabe.

Zweiter Band.

Frankfurt am Main.
Verlag von Joseph Baer.
1854.

Inhalt

des Zweiten Bandes.

Drittes Buch.

Die Blüthenperiode des spanischen Theaters.

Erste Abtheilung.

Das spanische Theater zur Zeit des Lope de Vega.

Drittes Buch.

Die Blüthenperiode des Spanischen Theaters.

Erste Abtheilung.

Das Spanische Theater zur Zeit des Lope de Vega.

Die spanische Literatur hatte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die beiden Stadien der Poesie zurückgelegt, welche der vollen Entwicklung der dramatischen voraufzugehen pflegen. Auf die epische Dichtung, die in den Ritterromanzen ihren Kreislauf beschlossen, auf die Lyrik, die sich in den Liedern der Cancioneros wie in den Werken des Boscan, Garcilaso, Herrera, Luis de Leon und Anderer in reichster Blüthenpracht entfaltet hatte, mußte, allem Vermuthen nach, die allseitige Ausbildung der dritten Grundform der Poesie folgen. Was bisher auf letzterem Gebiete geleistet worden war, hatte mehr nur ein anerkennungswerthes Streben nach dem genannten Ziele, als die wirkliche Erreichung desselben gezeigt; es war wichtig, insofern es das Ringen nach einem nationalen Drama und die stufenweise Entwicklung der Kunstelemente zu einem solchen darstellte, konnte aber an sich noch für keine selbstständige und reichhaltige dramatische Literatur gelten. Erst der nun zu betrachtende Zeitabschnitt, der mit dem letzten Decennium des 16. Jahrhunderts anhebt, war durch einen Verein begünstigender Umstände befähigt, den Spaniern diesen unschätzbaren Besitz, mit ihm den einer vollständigen poetischen Literatur zu verleihen. Diese Umstände, die, wie

sie allein den hohen Flor des spanischen Theaters möglich gemacht, so auch auf dessen Gestaltung im Einzelnen den allerbestimmtesten Einfluß geübt haben, müssen nun zunächst zur Sprache kommen, und sie werden hier füglich noch mit anderen in Verbindung gebracht, die zwar mehr nur zur allgemeinen Characteristik des Zeitalters zu gehören scheinen, allein mittelbar wiederum in Beziehung zum Drama treten und für das Verständniß des letztern nicht außer Acht zu lassen sind. Zugleich muß Verschiednes nachgeholt werden, was der Zeit nach zwar rückwärts liegt, aber seiner Wirksamkeit nach dieser Seite hin erst jetzt im ganzen Umfange Bahn bricht und überhaupt ein erklärendes Licht auf die Erscheinungen der folgenden Perioden wirft.

Die spanische Nation hatte ein Jahrhundert voll gewaltiger Anstrengungen und Heldenthaten, zu denen die Geschichte vielleicht keine Parallele darbietet, hinter sich; durch eine ununterbrochene Reihe glorreicher Erfolge war sie zur höchsten Stufe der Macht und des Glanzes emporgestiegen; in drei Welttheilen prangten ihre Trophäen; von Neapel und Mailand, den afrikanischen Küsten und dem griechischen Archipel, ja selbst dem Erbfeinde der Christenheit, der durch sie den ersten bedeutenden Schlag erhalten, ward die Ueberlegenheit ihrer Waffen anerkannt; jenseits des Oceans endlich waren unermeßliche Länderstrecken durch Unternehmungen von beispielloser Kühnheit unterworfen worden. Der bekannte stolze Ausspruch des spanischen Monarchen war mehr als eine bloß ruhmredige Phrase; gleich ausgedehnter Besitzungen, gleich ergiebiger Hülfsquellen konnte sich kein anderer Herrscher in Europa rühmen.

Seit dem Zusammenschmelzen der verschiednen Staaten auf der Halbinsel in eine Monarchie hatten die Spanier sich mehr und mehr gewöhnt, sich als Glieder Einer großen Nation, als durch gemeinsame Interessen und dieselbe hohe Bestimmung verbunden zu betrachten; und die glänzenden Erfolge dieses Gemeingeistes gaben ihrer Ehrliebe und ihrem Patriotismus den höchsten Schwung. Stolzes Bewußtsein und kühner Unternehmungsgeist erfüllten das ganze Volk. Der unruhige Sinn des Adels, der früher in Parteikämpfen und inneren Zwisten getobt hatte, wandte seine Kampflust jetzt dem Dienste des Vaterlandes zu. Nach dem glorreichen Kampfe um Granada war zwar die Bahn geschlossen, die dem kriegerischen Thatendrange im Inneren des Landes offen gestanden hatte; zur nämlichen Zeit aber hatte sich demselben Triebe ein ungleich größeres Feld aufgethan. Die endlosen Zonen der neuen Welt wurden die Schauplätze von Thaten, die in ihrer beispiellosen Kühnheit alle Fictionen der Ritterromane zu überbieten schienen; dorthin strömte die ritterliche Jugend, und dieselbe Bahn des Ruhmes, die zu königlichem Glanz führen konnte, sahen, wie genug Beispiele zeigten, selbst Leute des geringsten Standes vor sich geöffnet. Wurden nun die edleren Motive zu den Thaten der unermüdlichen Conquistadoren auch mannigfach durch niedere Triebfedern und Leidenschaften verdunkelt, so führten diese Unternehmungen doch der castilianischen Krone unermeßliche Hülfsquellen zu, während sie den spanischen Namen in den Augen von ganz Europa mit einer strahlenden Glorie umgaben.

Schon unter der Regierung Ferdinand's und der Isabelle war der Wohlstand und Reichthum des Landes in

wunderwürdigem Maaße gestiegen, so daß sich nach zuverlässigen Angaben die Kroneinkünfte am Schlusse derselben auf eine dreißigmal höhere Summe beliefen, als bez deren Beginn [1]). Durch einen weit ausgedehnten Handel wuchs der Reichthum der Nation von Jahr zu Jahr. Die Manufacturen und Fabriken Spaniens versorgten halb Europa mit Wollen- und Seidenzeugen, mit kunstreich gefertigten Waffen und Silberarbeiten; in Sevilla allein waren um die Mitte des 16. Jahrhunderts 130,000 Menschen, mehr als jetzt seine ganze Bevölkerung beträgt, mit Manufacturarbeiten beschäftigt [2]); und über tausend Kauffahrteischiffe führten diese Erzeugnisse der Industrie nach allen Richtungen der Erde hin aus. Ein spanischer Agent oder Consul fehlte auf keinem der bedeutenderen Handelsplätze des mittelländischen und der nordischen Meere [3]). In Folge einer sorgfältigen Agricultur war die Natur nicht minder ergiebig an Producten, als der menschliche Kunstfleiß; alle Arten Getraide, Oel, Wein und Südfrüchte gediehen in solcher Menge, daß sie nicht allein für die Bedürfnisse der Landesbewohner ausreichten, sondern auch noch

[1]) Memorias de la Academia de la Historia, T. VI. Ilustr. 5. — Prescott History of the reign of Ferdinand and Isabella. T. III. pag 484

[2]) Campománes, Discurso sobre la Educacion popular de los Artesanos, T. II. p. 472. — Bernardo Ward, Proyecto económico sobre la poblacion de España, T. II. c. 3. — L. Marineo, Cosas memorables. Alcalá, 1539, pag. 11 und 19. — Navagiero, Viaggio fatto in Spagna et in Francia (Vinegia, 1563) fol. 26 und 35.

[3]) Campománes, II. 140. — Pragmaticos del Reyno, fol. 146. — Turner, History of England, Vol. IV. p. 90.

das Ausland versorgen konnten. Und ebenso wie die Felder mit ihren wohl bestellten Aeckern und ihren zahlreichen Weilern und Gehöften, zeugten der Glanz und die Pracht der spanischen Städte von der Blüthe der Nation, deren Gemeingeist und Schönheitssinn sich in den großartigen öffentlichen Bauten, die hier zu den ehrwürdigen Monumenten vergangener Zeit hinzukamen, unvergängliche Denkmale setzte. Toledo, die alte Hauptstadt des Gothenreichs, mit dem Wunderbau ihrer Kathedrale und ihren gewaltigen, noch im jetzigen Zustande des Verfalls Staunen erregenden Palästen; Burgos, die Wiege des Cid, mit seinen gothischen Zinnen und Thürmen; das reiche Barcelona, in dem Glanz seiner öffentlichen und Privatgebäude keiner der italienischen Städte weichend; das schöne Valencia, auf seiner reizenden Huerta wie eine Königin auf Rosen gebettet; Córdova, die alte Stadt der Chalifen, das goldene Thor, durch das sich die Künste und der Luxus des Orients über das Abendland ergossen hatten; Granada, das Zauberschloß der Romantik, das westliche Bagdad, mit der Glorie seines Alhambra, Generalife und Albaycin, und seiner herrlichen Vega, von eisbekrönten Bergen eingefaßt, wie ein kostbarer Edelstein; Sevilla endlich, der Stapelplatz der Amerikanischen Reichthümer, die erste Handelsstadt in Europa, ihre Quais von Fremden aller Nationen wimmelnd und unter der Wucht des Goldes seufzend, ihr riesiger Dom, der großartigste Tempel der Welt, mit dem schlanken Thurme der Giralda stolz über dem Spiegel des Guadalquivir emporragend — das waren die herrlichsten unter den mannigfaltigen Zierden der schönen Halbinsel. Das 16. Jahrhundert steuerte zur Verschönerung dieser

Städte durch Kirchen, Paläste, Aquäducte, Springbrunnen und Gartenanlagen mehr bei, als irgend eines der vorhergehenden, und die durch Verbindung mit deren Mutterlande vermittelte Bekanntschaft mit der neuerwachten italienischen Kunst trat hinzu. um diesen Aufwand zu regeln und dem Sinn für einfach edle Formen unterzuordnen. Unmittelbar an die erhabensten Bauten im germanischen Styl, der sich hier länger in seiner Reinheit erhielt, als in den meisten Ländern, schlossen sich daher gleich großartige und edel durchgebildete Werke der modernen, auf Wiederaufnahme der antiken Formen gegründeten Architectur. Unter ähnlichen Einflüssen nahmen zugleich die Künste der Malerei und Sculptur einen mächtigen Aufschwung; zahlreiche junge Spanier, deren einige auch in der italienischen Kunstgeschichte genannt werden, wanderten in die Werkstätten des Michel Angelo, Leonardo und Raphael, um den dort erlernten neuen Kunststyl in ihre Heimath zu verpflanzen; und die Schulen von Valencia, Sevilla und Toledo waren schon im 16. Jahrhundert reich an trefflichen Meistern, welche die hohe und eigenthümliche Blüthe der spanischen Kunst im folgenden vorbereiteten [4]).

Zu noch höherem Flor, der sogar die Blicke des Auslandes auf sich zog, hatten sich Wissenschaft und Gelehrsamkeit entfaltet. Vorzüglich ward das Studium der classischen Sprachen und Literaturen mit ungemeiner Regsamkeit gefördert und außer Italien hatte kein anderes Land mehr verdienstvolle Gelehrte dieses Fachs aufzuweisen, als

[4]) S. das Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España, por J. A. Cean Bermudez. Madrid, 1800.

Spanien. Es genügt, die Namen des Arias Barbosa, Nuñez de Guzman Vives, Olivario, Johann und Franz Vergara zu nennen. Der Ruf dieser Männer war ein europäischer und ihre Verdienste um die Alterthumswissenschaften allein rechtfertigten den Ausspruch des Erasmus, der Zustand der Gelehrsamkeit und der Studien in Spanien sei ein so blühender, daß er den cultivirtesten Nationen in Europa Bewunderung einflößen und zum Vorbilde dienen könne [5]). Die Universitäten von Salamanca, Alcalá, Sevilla, Toledo und Granada wimmelten von lernbegierigen Jünglingen, die der weitverbreitete Ruf dieser Anstalten nicht allein aus allen Provinzen Spaniens, sondern auch aus Italien, Deutschland und den Niederlanden herbeizog. Salamanca allein zählte siebentausend Studenten, Alcalá kaum weniger. Die mächtig erwachte wissenschaftliche Begeisterung riß sogar das andere Geschlecht mit sich fort; und an mehreren der genannten Hochschulen waren wichtige Lehrstellen von Weibern besetzt [6]). Daß neben den classischen auch die andern Studien mit Erfolg cultivirt wurden, kann für die Geschichte der Name des Mendoza, für die

[5]) Ad Franciscum Vergaram (1527): Hispania vostra quum semper et regionis amoenitate fertilitateque, semper ingeniorum eminentium ubere proventu, semper bellica laude floruerit, quid desiderari poterat ad summam felicitatem, nisi ut studiorum et eruditionis adjungeret ornamenta, quibus aspirante Deo paucis annis sic effloruit, ut caeteris regionibus quamlibet hoc decorum genere, praecellentibus vel invidiae queat esse vel exemplo. — Erasmi epistolae, pag. 977. S. auch pag. 755.

[6]) Mem. de la Academia de Historia, T. VI. Ilustr. 16. — Lampillas, Letteratura Spagnuola, T. II. p. 382 ff., 792 ff. — Marineo, Cosas memorables, fol. 11. — Semanario erudito, Tom. XVIII.

Jurisprudenz der des Montalvo beweisen. Um die große Anzahl von Werken, die in allen Bereichen der Literatur hervorgebracht wurden, in's Publicum zu bringen, war die Buchdruckerkunst ungemein thätig, und Spanien zählte im 16. Jahrhundert mehr Pressen als gegenwärtig [7]).

Um den Ausgang des 16. Jahrhunderts beginnt nun freilich das glänzende Bild der spanischen Volkswohlfahrt, welches die Regierungen der Isabella und Karl's V. darboten, sich in mancher Hinsicht zu trüben. Philipp II war der erste in jener langen Reihe von Monarchen, welche durch ein engherziges und verkehrtes Regierungssystem das Wohl ihres Reiches untergruben. Sein finsterer Glaubenseifer und seine unersättliche Herrschsucht ließen ihn in dem Verlust eines der köstlichsten Edelsteine seiner Krone und in dem Untergang der Armada schon Vorspiele künftiger noch tieferer Demüthigungen der spanischen Größe erblicken. Im Innern zertrümmerte er mit der Aragonischen Verfassung die letzten Reste bürgerlicher Freiheit. Das Werk der Unterdrückung und Entmächtigung, das sein unbeugsamer Willenstrotz begonnen hatte, wurde durch die Ohnmacht seiner Nachfolger, willenloser Spielbälle in den Händen treuloser Günstlinge, noch wirksamer gefördert. Die Verderblichkeit dieses Herrschsystems ist oft und mit den grellsten Farben geschildert worden, und seine zerstörenden Einflüsse liegen in dem späteren Ruin des Landes zu offen am Tage, als daß es sich irgend beschönigen ließe; aber man darf wohl vor der Uebertreibung in jenen Darstellungen warnen. Despotismus und Gewalt-

[7]) **Clemencin, Elogio de la Reyna Isabel. — Mendez Typographia Española, pag. 35 ff.**

mißbrauch waren in jener Zeit die Seele der ganzen europäischen Politik, und es kann noch gezweifelt werden, ob sich die Wagschale des Uebels entschieden auf die Seite von Spanien neige. Die so ohne Weiteres angenommene Meinung, daß dies in überwiegendem Maaße der Fall sei, schreibt sich aus einer Periode her, als die meisten europäischen Mächte die spanischen Monarchen mit neidischem und feindseligem Auge ansahen, und trägt schon hierin die Warnung zur Schau, sie wenigstens nicht ohne sorgfältige Prüfung anzunehmen. Ohne hier auf eine solche eingehen zu können, dürfen wir indessen so viel mit Bestimmtheit aussprechen, daß man sich von dem Despotismus der spanischen Monarchen aus dem Habsburgischen Hause und dessen Wirkungen einen ganz falschen Begriff macht, wenn man glaubt, er habe den Staat sofort von der Höhe der Macht und des Glanzes herabgestürzt, alle Kraft der Nation gebrochen, alles Selbstgefühl und allen Unabhängigkeitssinn in ihr erstickt und sie zu einer Heerde zitternder Sclaven herabgewürdigt. So leicht war das gewaltigste Staatsgebäude in Europa nicht zu zertrümmern, so leicht die Energie eines der edelsten Völker der Welt nicht zu überwältigen. Wie sehr auch eine verwerfliche, aus Tyrannei und Erbärmlichkeit gemischte Regierungsweise das Staatswohl in seinen Fundamenten untergraben, den Gewerbfleiß im Innern lähmen und den Einfluß nach Außen verringern mochte, Spanien behauptete sich doch noch während des ganzen 17. Jahrhunderts als eine Macht ersten Ranges, und fuhr fort, ein bedeutendes Gewicht in den Europäischen Angelegenheiten zu üben. Die verkehrtesten Maaßregeln der Regierenden waren unvermögend, den mäch-

tigen Impuls aus früherer Zeit ganz zu hemmen und das Reifen der Früchte, deren Saat unter einem bessern System ausgestreut worden war, zu hindern. So blieb auch das Nationalbewußtsein dasselbe, was es war; die große Vergangenheit warf einen blendenden Schimmer auf die Gegenwart, der über den herannahenden Verfall täuschte. Frei und kühn trug der Spanier nach wie vor das Haupt, ungebeugt durch den Druck der Umstände; noch war der edle castilianische Stolz, noch das Bewußtsein von dem hohen Berufe seines Volks in ihm nicht erloschen; und die spanische Geschichte des 17. Jahrhunderts ist noch reich an Zügen eines edlen und unabhängigen Sinnes, die dem nicht entgehen werden, der nur auf sie achten will. Die größte geistige Herrlichkeit ist nicht nothwendig an die Zeit des größten materiellen Wohls gebunden; sie kann, wie auch andere Beispiele zeigen, dessen Verfall überleben, oder als Nachblüthe auf dessen Trümmern gedeihen. So scheint sich in Spanien die Federkraft des Geistes im Conflict mit dem äußeren Druck nur gestählt und zu höherem Schwunge gekräftigt zu haben. Wenn Kunst und Literatur als treue Spiegelbilder des geistigen Gehalts einer Nation gelten können und dieses wieder den höchsten Maaßstab abgibt, um deren höhere oder geringere Blüthe zu beurtheilen, so muß der Zeitraum von den letzten Decennien des 16. bis zu denen des 17. Jahrhunderts für die reichste und glänzendste Periode des spanischen Lebens gehalten werden. Die Regierungen der drei Philippe umfassen das eigentlich goldene Zeitalter der spanischen Literatur, vor Allem der Poesie; denn was bedeuten die einzelnen, wenn auch schätzbaren Leistungen der früheren Jahre gegen die fast unüber-

sehbare Menge trefflicher Werke, die zwischen den Meisterstücken des Cervantes und Calderon liegen?

In engster Verbindung mit dem politischen Druck stand der religiöse, oder vielmehr dieser war mit jenem so verschmolzen, daß man beide kaum auseinander zu halten vermag. Die hierarchische Macht bildete einen wichtigen Bestandtheil in der Einrichtung des ganzen Staats, indem ein bedeutender Theil der Regierungsgewalt in den Händen der Priesterschaft lag. Alles, was der herrschenden Religion feindlich war, schien daher die souveraine Macht von Grund aus zu erschüttern, und Monarch und Geistlichkeit verstanden sich zu gut auf ihr gemeinsames Interesse, als daß sie nicht jede andere Rücksicht bei Seite gesetzt hätten, um nur vor Allem der katholischen Kirche eine möglichst feste Begründung zu geben. Dieses Streben fand in der Geistesstimmung der Nation, deren Religionsgefühl sich in Folge des langen Kampfes mit den Ungläubigen bis zur Schwärmerei gesteigert hatte, einen Anhaltspunkt, den es auf's erfolgreichste zu benutzen verstand. Mit Hülfe des herrschenden Nationalhasses gegen Mauren und Juden war schon unter Ferdinand und Isabella das vielberufene Tribunal der Inquisition gegründet worden, und dieses furchtbare, durch ganz Europa mit Schrecken genannte Gericht hatte, wenn auch nicht ohne vielfältige Protestation des Volkes durch die Cortes, seiner vermessenen Wirksamkeit unter der nachfolgenden Regierung eine immer größere Ausdehnung gegeben. Aber erst der eiserne Wille Philipp's II. setzte es durch, der Inquisition jene alle Schranken des Rechts überspringende Gestalt zu geben, in welcher sie nicht allein die geringste Abweichung von

den herrschenden Glaubensmeinungen mit unerhörter Härte ahndete, sondern auch zur willfährigen Dienerin jeder despotischen Laune und zum bequemen Hülfsmittel der weltlichen Macht wurde, um den unbedingten Gehorsam der Unterthanen zu erzwingen. Und um eben diese Zeit hatten die moralischen Einflüsse des furchtbaren Ketzergerichtes den Geist der Nation schon so vergiftet und mit Fanatismus erfüllt, daß es fortan in der empörendsten Ungerechtigkeit seiner Urtheile und Executionen, statt daß diese Unwillen erregt hätten, nur um so stärkere, allgemein anerkannte Ansprüche auf Ehrfurcht und Hochachtung besaß. Das Volk war in einem Netze gefangen, aus dem kein Entrinnen mehr Statt fand, und einem langen, schleichenden Elende, das sich in alle Fasern des Daseins einsog, preisgegeben. Keine Sophistik möge daher das gerechte Verdammungsurtheil, das die Geschichte über dieses fluchwürdige Tribunal gefällt hat, zu mildern versuchen. Seine Annalen bieten eines der schauerlichsten Nachtstücke menschlicher Verirrungen dar, das für immer als warnendes Beispiel von dem Wahnsinn der Gewalt und des geistlichen Hochmuths dastehen möge! Indessen treten die verderblichen Folgen der spanischen Inquisition während der ersten anderthalb Jahrhunderte ihrer Existenz noch weit weniger hervor, als in der Folgezeit. Denn wenngleich das Glaubensgericht grade in dieser Periode, und vornämlich in den Regierungsjahren der drei Philippe, auf dem Höhenpunkte der Macht stand, so bot doch damals die Nation noch einen Kern von Tüchtigkeit und Geisteskraft dar, durch den sie den schädlichen Einflüssen von Außen her das Gegengewicht zu halten vermochte. Erst dem vereinten Druck der Zeiten und Um-

stände erlag auch dieser Kern. Ueberhaupt, wenn man der Inquisition noch größere Unheilstiftung Schuld geben muß, als anderen Aeußerungen des Fanatismus, welche Europa verheert haben, so liegt dies vornämlich in ihrer Permanenz und in der Stabilität ihrer Organisation, mit der sie sich, jede freiere Regung der Geister schon im Keim erstickend, bis in die neueste Zeit behauptet hat. Denn offenbar irrig ist es, die Gräuel, die sie veranlaßt hat, so darzustellen, als hätten sich nie ähnliche in der Geschichte begeben. Kein Theil der Erde ist frei von traurigen Spuren der Religionswuth und des Aberglaubens; keine Nation darf in diesem Punkte der anderen etwas vorwerfen; keine Sekte ist der anderen die Vergeltung schuldig geblieben, sobald sie die Macht dazu besaß. Die einzige Bartholomäusnacht hat in Frankreich mehr Opfer geschlachtet, als nach den gewiß eher übertriebenen als zu geringen Berechnungen Llorente's, die spanische Inquisition während ihrer ganzen dreihundertjährigen Dauer. Die Zahl aller je in Spanien hingerichteten Juden, Mauren und Ketzer (nach Llorente's Angabe, 34, 382) ist nicht so groß, wie die der unglücklichen Weiber, die in Deutschland allein im 17. Jahrhundert auf die wahnsinnige Anschuldigung der Hexerei hin verbrannt worden sind; und wer die Geschichte dieser Hexenprocesse und die jeden Begriff übersteigende Abscheulichkeit und Rechtlosigkeit des Verfahrens bei ihnen kennt, der wird gestehen müssen, daß unsere Nation in keiner Art berechtigt ist, den Stein gegen irgend ein anderes Land oder Volk aufzuheben [8]). Der Unterschied ist nur,

[8]) Es verdient bemerkt zu werden, daß der [illegible] Zauberei, der in Deutschland, England und Frankreich noch [illegible]

den herrschenden Glaubensmeinungen mit unerhörter Härte ahndete, sondern auch zur willfährigen Dienerin jeder despotischen Laune und zum bequemen Hülfsmittel der weltlichen Macht wurde, um den unbedingten Gehorsam der Unterthanen zu erzwingen. Und um eben diese Zeit hatten die moralischen Einflüsse des furchtbaren Ketzergerichtes den Geist der Nation schon so vergiftet und mit Fanatismus erfüllt, daß es fortan in der empörendsten Ungerechtigkeit seiner Urtheile und Erecutionen, statt daß diese Unwillen erregt hätten, nur um so stärkere, allgemein anerkannte Ansprüche auf Ehrfurcht und Hochachtung besaß. Das Volk war in einem Netze gefangen, aus dem kein Entrinnen mehr Statt fand, und einem langen, schleichenden Elende, das sich in alle Fasern des Daseins einsog, preisgegeben. Keine Sophistik möge daher das gerechte Verdammungsurtheil, das die Geschichte über dieses fluchwürdige Tribunal gefällt hat, zu mildern versuchen. Seine Annalen bieten eines der schauerlichsten Nachtstücke menschlicher Verirrungen dar, das für immer als warnendes Beispiel von dem Wahnsinn der Gewalt und des geistlichen Hochmuths dastehen möge! Indessen treten die verderblichen Folgen der spanischen Inquisition während der ersten anderthalb Jahrhunderte ihrer Existenz noch weit weniger hervor, als in der Folgezeit. Denn wenngleich das Glaubensgericht grade in dieser Periode, und vornämlich in den Regierungsjahren der drei Philippe, auf dem Höhenpunkte der Macht stand, so bot doch damals die Nation noch einen Kern von Tüchtigkeit und Geisteskraft dar, durch den sie den schädlichen Einflüssen von Außen her das Gegengewicht zu halten vermochte. Erst dem vereinten Druck der Zeiten und Um-

stände erlag auch dieser Kern. Ueberhaupt, wenn man der Inquisition noch größere Unheilstiftung Schuld geben muß, als anderen Aeußerungen des Fanatismus, welche Europa verheert haben, so liegt dies vornämlich in ihrer Permanenz und in der Stabilität ihrer Organisation, mit der sie sich, jede freiere Regung der Geister schon im Keim erstickend, bis in die neueste Zeit behauptet hat. Denn offenbar irrig ist es, die Gräuel, die sie veranlaßt hat, so darzustellen, als hätten sich nie ähnliche in der Geschichte begeben. Kein Theil der Erde ist frei von traurigen Spuren der Religionswuth und des Aberglaubens; keine Nation darf in diesem Punkte der anderen etwas vorwerfen; keine Sekte ist der anderen die Vergeltung schuldig geblieben, sobald sie die Macht dazu besaß. Die einzige Bartholomäusnacht hat in Frankreich mehr Opfer geschlachtet, als nach den gewiß eher übertriebenen als zu geringen Berechnungen Llorente's, die spanische Inquisition während ihrer ganzen dreihundertjährigen Dauer. Die Zahl aller je in Spanien hingerichteten Juden, Mauren und Ketzer (nach Llorente's Angabe, 34, 382) ist nicht so groß, wie die der unglücklichen Weiber, die in Deutschland allein im 17. Jahrhundert auf die wahnsinnige Anschuldigung der Hexerei hin verbrannt worden sind; und wer die Geschichte dieser Hexenprocesse und die jeden Begriff übersteigende Abscheulichkeit und Rechtlosigkeit des Verfahrens bei ihnen kennt, der wird gestehen müssen, daß unsere Nation in keiner Art berechtigt ist, den Stein gegen irgend ein anderes Land oder Volk aufzuheben [8]). Der Unterschied ist nur,

[8]) Es verdient bemerkt zu werden, daß der tolle Glaube an Zauberei, der in Deutschland, England und Frankreich noch bis auf das

daß die Verfolgungen und Gewaltthaten aus Aberglauben in dem größten Theile von Europa mehr als momentane Ausbrüche des Fanatismus der Regierungen oder des Volkes Statt fanden und daher von minder dauernder Wirkung waren, während sie in Spanien aus einem festbegründeten System hervorgingen, das methodisch alle Glaubensfreiheit unterdrückte. Um aber der Regierung, welche solchen Druck üben, und dem Volke, das ihn ertragen konnte, nicht Unrecht zu thun, muß hinzugefügt werden, daß dieses System auf einem Grundsatz beruhte, der in der ganzen katholischen Kirche anerkannt und recipirt war, und daß die spanische Inquisition nur in der Art ihrer Processe, aber nicht in ihrem Princip, schlimmer genannt werden kann, als die

jetzige Menschenalter so verbreitet war, in Spanien, das man doch als das Heimathland alles abergläubischen Wahnes anzusehen pflegt, nie allgemeinen Eingang gefunden hat. In der Zeit, wo es in ganz Deutschland von Hexenbränden rauchte und für ein Verbrechen galt, an der Realität des Teufelsbündnisses zu zweifeln, durften diese Dinge in Spanien ungestraft verspottet und für Pöbelwahn und Betrug erklärt werden; man sehe das **Coloquio de los Perros**, den **Licenciado Vidriera** von Cervantes, die Comödien **El cavallero del Olmedo** von Lope de Vega und **la segunda Celestina** von **Agustin de Salázar**. In ersterer heißt es:

> **No creo en hechicerias**
> **Que todas son vanidades:**
> **Quien concierta voluntades**
> **Son méritos y porfias.**

Und in letzterer:

> **Pues, Tacon, asi son todas:**
> **Y no que tengan te asombres**
> **Con los necios opinion;**
> **Porque las brujas lo son**
> **Porque son tontos los hombres.**

Schauspiel kam der besonders günstige Umstand hinzu, daß es, während des größten Theils dieser Periode wenigstens und in dem größten Theil von Spanien, wie wir näher sehen werden, keiner der Darstellung vorhergehenden Censur unterworfen war, und daß selbst die allgemeine Controlle, unter welcher alle Aeußerungen standen, hier mit auffallender Nachsicht geübt wurde. Eine Zusammenstellung aller freien Aeußerungen, aller Ausfälle auf Staat und Geistlichkeit, die sich die spanischen Dramatiker erlaubt haben, würde den Beweis liefern, daß man sich im Lande des verrufensten Despotismus in manchen Punkten einer Redefreiheit erfreute, wie sie noch heutiges Tages nicht überall verstattet ist. Wie weit die Licenz in dieser Beziehung ging, zeigen unter Andern die Comödien des Tirso de Molina und zahlreiche burleske Zwischenspiele verschiedner Verfasser. Und doch ist kein Beispiel bekannt, daß die Inquisition einen dramatischen Dichter wegen Ueberschreitung seiner Befugniß zur Rechenschaft gezogen hätte; vielmehr liegt manches Stück, das von freien und beinahe zügellosen Bemerkungen aller Art wimmelt, mit besonderer Approbation der Geistlichkeit versehen, im Druck vor. Der Widerspruch, der scheinbar in diesem Verfahren enthalten ist, löst sich wohl durch folgende Betrachtung. Die katholische Religion war so fest begründet und die Hochachtung für sie so tief im Volke gewurzelt, daß Spott über ihre Diener oder Scherz mit ihr selbst noch nicht mit Angriffen auf ihr Wesen verwechselt wurde; je fester das Heilige steht, um so eher läßt es mit sich spaßen. Und in diesem arglosen Sinne sind auch offenbar jene Stellen, die der veränderte Geist der Zeit jetzt als bittere Satiren gegen

schieden feindlich stellte sich die Inquisition der freien Forschung auf dem Felde der Wissenschaft gegenüber; als Philosophie duldete sie nur die kirchlich-scholastische, als Theologie nur bigotte Erbauungsbücher; an Fortschritte auf dem Gebiet der Empirie und der Naturwissenschaften war nicht zu denken. Die Geschichtschreibung konnte nur mit äußerster Behutsamkeit auftreten. Hier mußte der leiseste Versuch, das Joch abzuschütteln, die schlimmsten Folgen nach sich ziehen, und die Tyrannei der geistlichen Obern ließ kein anderes Mittel übrig, als Gehorsam. Dessenungeachtet lebte in der Nation ein geistiger Trieb, der nicht so leicht zu unterdrücken war, und sich nun nach der Seite hin Bahn brach, wo eine Collision mit dem Geiste der Regierung am mindesten zu befürchten stand. Die schöne Literatur ward daher ein Zufluchtsort für das Genie, das sich auf anderen Gebieten eingeengt fühlte, und die Poesie gewann manche Geisteskraft, die unter anderen Umständen vielleicht auf ein ganz verschiednes Feld der Thätigkeit getrieben worden wäre. Denn war die Dichtkunst auch im Allgemeinen in denselben Kreis gebannt, der die Geistesfreiheit der Nation überhaupt beschränkte, so stand hier doch innerhalb jener Gränzen ein unendlich freierer Spielraum offen, und dem Dichter ward manche Meinungsäußerung als poetische Licenz zu gut gehalten, die für jeden Anderen die schlimmsten Folgen gehabt haben würde. Die Grundsätze des katholischen Glaubens anzugreifen, war freilich nicht gestattet, und dies thun zu wollen, fiel auch keinem ächten Spanier ein; aber die Schranken blieben immer noch weit genug, um der Phantasie, der Empfindung und dem Witz ein ausgedehntes Feld zu gönnen. Für das

Schauspiel kam der besonders günstige Umstand hinzu, daß es, während des größten Theils dieser Periode wenigstens und in dem größten Theil von Spanien, wie wir näher sehen werden, keiner der Darstellung vorhergehenden Censur unterworfen war, und daß selbst die allgemeine Controlle, unter welcher alle Aeußerungen standen, hier mit auffallender Nachsicht geübt wurde. Eine Zusammenstellung aller freien Aeußerungen, aller Ausfälle auf Staat und Geistlichkeit, die sich die spanischen Dramatiker erlaubt haben, würde den Beweis liefern, daß man sich im Lande des verrufensten Despotismus in manchen Punkten einer Redefreiheit erfreute, wie sie noch heutiges Tages nicht überall verstattet ist. Wie weit die Licenz in dieser Beziehung ging, zeigen unter Andern die Comödien des Tirso de Molina und zahlreiche burleske Zwischenspiele verschiedner Verfasser. Und doch ist kein Beispiel bekannt, daß die Inquisition einen dramatischen Dichter wegen Ueberschreitung seiner Befugniß zur Rechenschaft gezogen hätte; vielmehr liegt manches Stück, das von freien und beinahe zügellosen Bemerkungen aller Art wimmelt, mit besonderer Approbation der Geistlichkeit versehen, im Druck vor. Der Widerspruch, der scheinbar in diesem Verfahren enthalten ist, löst sich wohl durch folgende Betrachtung. Die katholische Religion war so fest begründet und die Hochachtung für sie so tief im Volke gewurzelt, daß Spott über ihre Diener oder Scherz mit ihr selbst noch nicht mit Angriffen auf ihr Wesen verwechselt wurde; je fester das Heilige steht, um so eher läßt es mit sich spaßen. Und in diesem arglosen Sinne sind auch offenbar jene Stellen, die der veränderte Geist der Zeit jetzt als bittere Satiren gegen

die Kirche erscheinen läßt, mehrentheils von ihren Verfassern gemeint und vom Publicum aufgenommen worden; denn fast alle die Dichter, die sich dergleichen erlauben, haben in anderen ihrer Werke unzweideutige Beweise einer aufrichtigen Religiosität geliefert, und schon der Umstand, daß sie selbst zum größten Theil dem geistlichen Stande angehörten, scheint jeden Zweifel der Art niederzuschlagen. Es drängt sich hier ferner auf, daß die Spanier einen schärferen Unterschied, als wir, zwischen Spiel und Leben gemacht haben müssen. Regierung und Inquisition scheinen es ihrem Interesse entsprechend gefunden zu haben, die Lieblingsunterhaltung des Volkes durch so wenig Hindernisse wie möglich einzuengen und auf der Bühne zu gestatten, was im Leben verpönt war.

Die Poesie, und namentlich die dramatische, bewahrt daher das Edelste und Schönste, was diese Epoche der spanischen Literatur aufzuweisen hat; in ihr strömen alle Radien des Geisteslebens der Nation, wie in einem Brennpunkt, zusammen, und liefern ein glänzendes Zeugniß, wie geistige Kraft sich dem schlimmsten Druck der Verhältnisse zum Trotz behaupten und wie das Genie aus eben den Umständen, die es auf der einen Seite erdrücken, Nahrung ziehen könne, um sich nach der andern hin desto reicher zu entfalten. Aus ihr lernt man zugleich die Nation in einem ganz andern Lichte kennen, als das ist, in welchem sie in einseitigen Darstellungen ihrer politischen Geschichte erscheint. Man sieht hier, wie die Härte und Grausamkeit, die der Spanier gegen den Andersglaubenden übte, nur Folgen einer irrigen Ueberzeugung waren, welche die Verläugnung des natürlichen Gefühls dem Ketzer gegenüber

als Pflicht erscheinen ließ; wie aber der nie genug zu beklagende Fanatismus, der die Gemüther in dieser Rücksicht irre leitete, im Uebrigen die sanftesten und edelsten Empfindungen und die Uebung ächter Humanität nicht ausschloß. Ja, mehr als dies — wenn gleich Entäußerung von allen religiösen Vorurtheilen seiner Zeitgenossen von einem spanischen Katholiken des 16. Jahrhunderts nicht erwartet werden darf, und nicht zu läugnen ist, daß auch die poetische Literatur der Spanier Spuren des Fanatismus und eines düsteren Wahnes enthält, so zeugen doch zahlreiche einzelne Gedankenblitze in eben dieser Literatur von der Sinnesfreiheit, in der sich die hervorragendsten Geister der Nation zu behaupten wußten. Von hier aus aber fällt wieder ein Licht auf jene Aeußerungen der Intoleranz zurück, wonach viele derselben als Captationen des Wohlwollens der Inquisition und als wohlberechnete Kunstgriffe erscheinen; denn für jeden solchen Ausbruch des religiösen Eifers schlüpfte dann manches Andere um so ungehinderter durch, was sonst bei frommen Eiferern Anstoß erregt haben würde.

Wenn schon die angeführten Umstände der Poesie ein ungewöhnlich breites Terrain verschafften; wenn ferner in einer Zeit, die des Drückenden viel enthielt, die Flucht in das Reich der Phantasie nahe gelegt war, so bot auch eben diese Zeit wieder viele Elemente dar, aus denen die Dichtung Nahrung ziehen konnte. In keinem andern Lande waren selbst die Verhältnisse des gewöhnlichen Lebens so von Poesie durchdrungen, wie in Spanien; in keinem dauerte die romantische Sinnes- und Lebensart des Mittelalters so lange fort, um, wie hier, mit den Vorzügen einer

höheren Cultur zu verschmelzen und sich in dieser Verbindung noch glänzender zu entfalten. Der ritterliche Geist, durch die außerordentlichen Verhältnisse des Landes während der mittleren Jahrhunderte in ungemeiner Stärke hervorgerufen, überlebte die Umstände, die ihn erzeugt hatten, und ließ das Ritterwesen selbst noch lange, nachdem die politische Bedeutung der Feudal-Aristokratie eine ganz andere geworden war, in seinen wesentlichen Zügen fortbestehen. Führung der Waffen und Theilnahme an den kriegerischen Thaten der Nation blieb nach wie vor eine Zierde des Adels. Turniere und Wettkämpfe aller Art, die noch während des ganzen 17. Jahrhunderts nicht allein bei einzelnen Hoffesten, sondern auch sonst vielfach gehalten wurden, gaben den Edlen in Friedenszeiten Gelegenheit, ihre Kraft und Gewandtheit zu üben [9]; das anmuthige, von den Mauren ererbte Ringstechen oder Rohrspiel (juego de cañas, der noch jetzt im Orient bekannte Dscherrid), so wie die Stiergefechte, in denen damals die vornehmsten Großen des Reiches gern Proben ihrer Tapferkeit ablegen mochten [10]), sind eben hierher zu rechnen. In den Orden von

[9]) Jovellanos, Memoria sobre las diversiones publicas, pag. 36. — Navarrete, Vida de Cervantes, pag. 113 und 456.

[10]) Lope de Vega (Comedias, B. XV. Dedication des Schauspiels El ingrato arrepentido an D. Rodrigo de Tapia, Ritter des Ordens von St. Jago) sagt: „Die Stierkämpfe stehen den Gefechten und Turnieren zu Pferde nicht nach, erfordern vielmehr noch mannhaftere Kühnheit wegen der Unbändigkeit des Feindes; denn ein Ritter, der bei einem Turnier seinen Gegner gewaffnet angreift, hat keine so große Gefahr zu bestehen, wie der, der einem Stiere Stand hält. Die Kühnheit, mit welcher Sie die Wildheit des gewaltigsten Stiers, den der Tajo gesehen oder der Xarama an seinen Ufern er-

St. Jago, Calatrava und Alcantara bestand das geistliche Ritterthum in seiner Grundbedeutung unverändert fort; denn diese Orden waren, obgleich bei ihrer neuen Organisation durch Ferdinand und Isabella in manchen Punkten modificirt, doch keinesweges in bloß leere Decorationen ausgeartet, sondern noch an ihre früheren Gelübde gebunden und auf geschehendes Aufgebot zu Kriegsleistungen verpflichtet [11]). In den Kleidungen herrschte im Allgemeinen noch immer der Schnitt der Rittertracht vor, obgleich an die Stelle der bis in's 16. Jahrhundert üblich gewesenen Burgundischen Costüms neue Moden getreten waren, für Männer der kurze Mantel (capa) und die Halskrause (golilla), für Weiber die eng anliegende Basquiña und die Mantilla. Der Degen, den der Cavallero stets zur Seite trug, war keine müßige Zierrath, sondern wurde in einem polizeilich noch weniger geregelten Staate häufig als Vertheidigungswaffe und zu Zweikämpfen, die sehr oft vorfielen, gebraucht. Die gewöhnliche Veranlassung zu letzteren gaben die Liebesintriguen und galanten Abenteuer, die an der Tagesordnung waren. Wenn schon das feurige Blut des Südländers leicht in Leidenschaft aufwallte, so kam noch die Mode hinzu, um Galanterie und Huldigung der Damen zur allgemein herrschenden Sitte zu machen. Der

zogen hat, angriffen und bezwangen, schien in den Augen Seiner Majestät und der ganzen Hauptstadt eine so erlauchter Vorfahren würdige That und begeisterte mich, folgende Verse an Sie zu richten" u. s. w.

[11]) Mariana de rebus hispanicis, lib. XI. cap. 13 und 14. — Andr. Mendo de ordinibus equestribus. — Caro de Torres, Historia de las Ordenes Militares de Santiago, Calatrava y Alcantara (Madrid, 1629).

gute Ton der eleganten Welt brachte es mit sich, daß selbst wer keine wahre Neigung fühlte oder schon über die Jugendjahre hinaus war eine Herzenskönigin wählte, der er seine Dienste weihte; und der romantische Geist des Zeitalters umkleidete ein solches Verhältniß mit allen Formen der ritterlichen Courtoisie und einer, sei es aus dem Herzen fließenden oder erdichteten, Gefühlsschwärmerei. Auch wo wahre Leidenschaft zum Grunde lag, behandelte man die Liebe gern als ein phantastisches, das Leben verschönerndes und erheiterndes Spiel, das, je mehr es in den bunten Farben der Romantik schillerte, der poetischen Laune um so höhere Befriedigung gewährte; die verwegensten, nur mit Aufbietung alles Scharfsinnes durchzuführenden Intriguen waren die beliebtesten Wege, um zum Ziel zu gelangen. Bei Nacht wimmelten die Straßen der Städte von jungen Männern, die, in ihre Mäntel vermummt (embozados), auf Liebesabenteuer auszogen, ihren Schönen Serenaden darbrachten, oder am Gitterfenster zärtliche Zwiesprache mit ihnen pflogen. Hand in Hand mit der Liebe aber ging die Eifersucht und die Forderung ausschließlichen Besitzes; und nur allzu oft endigten diese nächtlichen Scenen mit Verwundung oder Tödtung eines Nebenbuhlers.

Solche Zwistigkeiten und Zweikämpfe zu vervielfältigen, trug besonders das Ehrensystem bei, das die spanische Nation in sehr complicirter Weise ausgebildet hatte. Dieses, alle Verhältnisse des Lebens umfassende, System war für jede Beziehung der Menschen unter einander, für Liebe, Ehe und Freundschaft, für alle Familienverhältnisse, für die Stellung der Unterthanen zum König u. s. w. auf's bestimmteste festgestellt; seine Maximen und Forderungen hiel-

ten das ganze Dasein in unlösbaren Banden; und die Begriffe, die ihm entflossen, waren mit dem Wesen der Nation so verwachsen, daß selbst die Bemühungen der Kirche, dieselben auszurotten, vergeblich blieben. Kein Gesetzbuch hat je allgemeinere und unverbrüchlichere Geltung gehabt, als das der Ehre auf allen Gebieten des spanischen Lebens; seine Gebote wurden allgemein anerkannt und nie ungeahndet übertreten. Will man den alten Spanier in seiner Individualität kennen lernen, so muß man sich daher vor allen Dingen mit seinen Ehren-Grundsätzen bekannt machen; nur wer diese bis in die einzelnen Nüancen, wie sie mit beinahe spitzfindigem Scharfsinn für die verschiedensten Fälle festgestellt waren, aufgefaßt hat, vermag die Motive, welche seine Handlungsweise in den wichtigsten Angelegenheiten des Lebens bestimmten, zu durchschauen. Eben hierauf und auf der Collision der verschiednen Rechte und Pflichten beruht auch in vielen Novellen und Dramen die Verwicklung, zu deren Verständniß erst die Kenntniß der eigenthümlichen Vorstellungsweise der Spanier und ihres nationell ausgebildeten Ehrensystems den Schlüssel gibt. Es ist hier nicht der Ort, dieses System ausführlicher zu entwickeln, und nur folgende hervorstechende Punkte desselben mögen angegeben werden: Dem Könige gegenüber wandellose Treue und Ergebenheit, der das Leben, die Freundschaft, die Liebe und alle individuellen Gefühle geopfert werden müssen (**Rojas, Abajo del Rey ninguno; Lope, Estrella de Sevilla**); Pflicht, den im Zweikampf gebliebenen Freund oder Verwandten an dem Gegner zu rächen; strenges Halten auf Unbeflecktheit des Namens, wonach die mindeste Beleidigung durch das Blut des Be-

leibigers gesühnt werden muß, und die Untreue der Geliebten oder Gattin, der Fehltritt der Schwester den Mord der Schuldigen befiehlt. Aber nicht bloß der wirklich vollbrachte Ehebruch untergräbt die Ehre des Mannes, sondern auch schon die leiseste Regung einer verbotenen Liebe im Herzen des Weibes (**Calderon, A secreto agravio secreta venganza, Medico de su honra**). Sogar die Schuldlose muß als Opfer fallen, wenn unreine Begier das Auge auf sie geworfen hat und die Ehre des Mannes auch nur dem Scheine nach verletzt ist (**Calderon, Pintor de su deshonra**). Auf der anderen Seite gebietet der Rittersinn, eine Dame, die von ihrem Gemahl, Vater oder Bruder verfolgt wird, zu beschirmen; diese darf erwarten, daß der Erste, dem sie begegnet und den sie um Hülfe anspricht, sie mit Gefahr seines Lebens schütze, und doch weder ihren Namen zu erfahren begehre, noch ihren Schleier aufhebe. — Das Gesetz der Gastfreundschaft befiehlt unbedingte Schützung und Heilighaltung des Gastes, selbst wenn er ein Feind sein sollte. Dazu kommen die sehr bestimmt festgestellten Vorschriften über Herausforderungen, Duelle u. s. w.

Wie das Mittelalter schnell und unmerklich in die neue Zeit übergegangen war, und mit ihm manche seiner Ansichten und Gewohnheiten, so hatte sich auch der Sinn für die romantische Sagenwelt und die Poesie der Ritterzeit im Volke noch sehr lebendig erhalten. Die erheblichsten und poesievollsten Momente der alten Landeshistorie, so wie eine unglaubliche Menge von Traditionen und Geschichten lebten als Romanzen in Aller Gedächtniß und Munde; der Strom jener frischen Heldendichtung war noch so wenig versiegt, daß selbst in diesen späteren Tagen manches, der ursprüng-

lichen Weise in Geist und Form entsprechende, Lied entstand. Viele, aus den Landeschroniken oder aus alten Ueberlieferungen geschöpfte Erzählungen waren zugleich auf fliegenden Blättern und als Volksbücher in Umlauf; und in letzterer Gestalt genossen neben den einheimischen, auch manche ausländische Sagen allgemeiner Verbreitung. Auf diese Art bereicherte sich die Phantasie der Spanier mit Bildern aus den beiden großen Dichtungskreisen, welche die Runde durch das ganze christliche Europa gemacht haben, dem von der Tafelrunde des Artus und dem von Karl dem Großen und seinen zwölf Paladinen; in dieser Form waren die Geschichten von den Haimonskindern, von Lancelot und Tristan, von Ogier dem Dänen, Fierabras, Merlin, Iwain u. s. w. bei allen Klassen des Volks gekannt und beliebt. Der regsten Theilnahme aber erfreuten sich die phantastischen Ritterromane aus dem zu einer weit verzweigten Familie angewachsenen Geschlechte des Amadis. Der mährchenhafte Character dieser Fictionen, die Fülle der fabelhaften Begebenheiten, die sie darstellten, gaben dem Hange zum Wunderbaren, der durch die abenteuerlichen Kriege mit den Mauren und durch die Erlebnisse in der neuen Welt mächtig in der ganzen Nation aufgeregt war, erwünschte Nahrung. Der Reichthum an phantastischen Erfindungen, der uns noch heute in den besseren dieser Romane zum Erstaunen nöthigt, der blendende Glanz der Maschinerie in ihren prächtigen, von Gold und Edelsteinen funkelnden Palästen, ihren schwimmenden Inseln, geflügelten Rossen, magischen Ringen, gefeiten Waffen und bezauberten Schlössern, ihren Feen, Riesen und Zwergen,

hätte selbst eine nüchternere Phantasie als die spanische mit sich fortreißen können. Die übertriebene Sucht nach dem Wunderbaren, außerhalb aller Natur Liegenden, das Hohle und Geschraubte in den Affecten, der Wirrwarr in Geographie und Geschichte, die Weitschweifigkeit und Wortfülle der Darstellung, diese Schattenseiten der ganzen Gattung, welche das Verdammungsurtheil Einsichtsvoller auf dieselbe lenkten, wurden von dem größeren Publicum übersehen, das ihr bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts seine Neigung in hohem Grade zuwandte. Von da ab scheint theils durch die höheren Leistungen auf anderen Gebieten der Poesie, theils durch die Bekanntschaft mit den unübertrefflichen Gedichten der Italiener, die ähnliche Stoffe in einer weit vollendeteren Form behandelten, theils endlich durch den beißenden Spott des Cervantes, die frühere Lieblingslectüre einigermaßen in den Hintergrund gedrängt worden zu sein. Indessen ist es irrig, wenn man glaubt, der Don Quijote, der überhaupt keineswegs als Satire auf die Ritterbücher im Allgemeinen gemeint war, sondern nur ihre Auswüchse und die schlechteren unter ihnen geißeln sollte, habe den Amadisromanen sofort den Todesstoß versetzt. Wenn auch neue Werke der Art fortan nur noch von Zeit zu Zeit auftauchten, so erhielten sich viele der alten, wie Amadis von Gallien, Palmerin von England, der Ritter Phöbus, Olivante de Laura, Tirante el Blanco, Florisel de Niquea u. s. w., doch noch bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts in gewissem Ansehn bei der Lesewelt. Viele Schriftsteller selbst einer noch späteren Periode erwähnen jener Namen in einer Art, welche eine genaue Bekanntschaft des Lesers mit ihnen voraussetzt; die bedeu-

tendsten Dramatiker haben aus dieser Quelle geschöpft [12]) und überhaupt ist den Amadisromanen ohne Zweifel ein beträchtlicher Einfluß auf die Neigung zum Phantastischen und Wunderbaren beizumessen, die sich bei fast allen spanischen Dichtern bemerklich macht. Hat doch selbst Cervantes, der im Persiles an abenteuerlichen Erfindungen mit dem Lobeira wetteifert, sich derartigen Einwirkungen nicht zu entziehen vermocht.

Fast ebenso verbreitet, wie die Erinnerungen an die Sagenwelt des Mittelalters, waren Reminiscenzen aus der antiken Mythologie und Poesie. Hatte auch der unter Ferdinand und Isabelle so lebhaft erwachte Eifer für die Alterthumswissenschaften etwas nachgelassen, und namentlich das Studium der griechischen Sprache und Literatur seit jener Zeit eher Rück- als Fortschritte gemacht, so befanden sich doch Uebersetzungen der vorzüglichsten alten Dichtwerke, und darunter treffliche (z. B. der Odyssee von Gonzalo Perez, der Aeneis von Gregorio Hernandez de Velasco, der Metamorphosen des Ovid von Felipe Mey) in den Händen aller Gebildeten; ebenso die Werke der großen spanischen Lyriker des 16. Jahrhunderts, die sich sämmtlich mehr oder minder an antike Vorbilder angeschlossen hatten. Wenn auf diese Art die alte Fabellehre (die übrigens, wie bei allen Romanischen Völkern, so auch bei den Spaniern, nie ganz in Vergessenheit gerathen war) im Volke lebendig erhalten wurde, so war doch der National-

[12]) Z. B. Calderon z. B. sein Castillo de Lindadibris aus dem Caballero del Febo, seine Puente de Mantible aus dem Fierabras, Montalvan seinen Palmerin de Oliva aus dem gleichnamigen Roman u. s. w.

geist so vorherrschend, daß er dieselbe ganz seinen Begriffen und Vorstellungen assimilirte. Das ganze Alterthum erlitt in der Betrachtung der Nation eine Umbildung in's Romantische, die unbewußt und wie von selbst geschah; man betrachtete seine Geschichte als einen Spiegel des eignen Zeitalters, als ein lose umgränztes Gebiet, in das sich alle Anschauungen der Gegenwart hineintragen ließen; seine Mythen als liebliche Phantasiegebilde von so allgemeinem Charakter, daß sie eben so wohl eine allegorische Deutung zuließen, wie zum Ausdruck christlicher Ideen dienen konnten. Für unsere Bildung, die überall mit ihrer Kritik bei der Hand ist, aber auf ihrer Wanderung durch die Wüstenei philologischer Gelehrsamkeit nur zu viel an Phantasie eingebüßt hat, mag in dieser Art, den alten Glauben in den neuen hinüberzuziehen und eigenthümlich spanische Begriffe in die alte Geschichte hineinzutragen, etwas Befremdendes liegen; der unbefangene Sinn dagegen wird eben darin nur einen Beweis von dem ächt poetischen, naturkräftigen Geiste der Nation finden, der sich seine unmittelbaren Vorstellungen und Empfindungen durch keine trocknen Abstractionen des Verstandes verkümmern ließ. Ein Zeitalter, das genug in sich abgeschlossen und mit dem eignen Lebensreichthum erfüllt ist, um auch die vergangenen mit diesem Reichthum auszustatten, das auch das Todte in die Formen der nächsten Wirklichkeit kleidet und zugleich genug Naivetät besitzt, um diesen Proceß nicht mit prosaischer Reflexion zu seciren, muß dem Aufblühen der Poesie gewiß förderlich sein.

Indem wir der einzelnen Umstände erwähnen, welche die erheblichsten Momente in der Phantasie und dem gei-

stigen Leben der Spanier bildeten und daher mittelbar auch auf ihre Poesie gewirkt haben, dürfen wir das Gebiet des religiösen Glaubens nicht übergehen. Je mehr die katholische Kirche den Inhalt der christlichen Religion äußerlich darzustellen bemüht war, und je höher sie zugleich in Macht und Ansehn stand, um so gewaltiger mußte sie die Einbildungskraft beherrschen. Die Vergegenwärtigung der heiligen Geschichte, die sinnbildliche Darstellung der christlichen Dogmen im Cultus selbst, die Pracht der gottesdienstlichen Ceremonien, der Aufzüge und Processionen, — das Alles konnte dem Südländer nicht geboten werden, ohne seine reizbare Phantasie auf's höchste zu entflammen. Und derjenigen poetischen Richtung, die in Spanien nun einmal durch alle Umstände vorbereitet und bedingt war, ist diese Gestaltung des Katholicismus gewiß nicht nachtheilig geworden, wie verderbliche Folgen sie im Uebrigen auch gehabt haben mag. Das stete Eingreifen des Göttlichen in das irdische Dasein, die unmittelbare sinnliche und sichtbare Erscheinung des Heiligen und dessen durch den Gottesdienst repräsentirte innige Gemeinschaft mit dem menschlichen Leben vergönnten der Kunst, sich auf's engste an die Religion anzuschließen. Da der Klerus voranging, das Ueberweltliche in die nächste Nähe herabzuziehen, so durften auch die Laien wagen, die Mysterien des Glaubens, ohne Furcht vor Profanation, in Bild und Wort darzustellen. Dem Spanier war hierdurch ein weites Feld zu dichterischen und künstlerischen Anschauungen geöffnet, das von anderen Nationen, wo die Religion sich nicht zu so äußerlicher Gestalt verkörperte, gar nicht oder nur mit Zagen betreten werden konnte. Daher die erstaunliche Freiheit und Kühnheit in

Behandlung religiöser Gegenstände, die der spanischen Poesie eigenthümlich ist; daher das Ineinanderspielen des Göttlichen und Menschlichen, der natürlichen und übernatürlichen Regionen, das ihr eine so wunderbare Färbung verleiht; daher endlich das Allegorische, Symbolische und Mystische in ihr, das doch wieder so klar und verständlich erscheint.

Durch das stete Bestreben der Kirche, das ganze Gebiet des katholischen Glaubens zu versinnlichen und anschaulich zu gestalten, wurden alle einzelnen Momente desselben dem Volke stets gegenwärtig erhalten. Der Kreis der Orthodoxie war, wie eifersüchtig man auch seine Gränzen bewachte, hier nicht so eng geschlossen, daß er der Phantasie nicht noch einen weiten Spielraum zu Erfindungen und Ausschmückungen gestattet hätte. Die spanische Einbildungskraft jener Zeit kann in Ausmalung der christlichen Ideen und Bilder nicht frei, beweglich und selbstthätig genug gedacht werden. Nirgends vielleicht ist das große Feld des Wunderbaren und Geheimnißvollen in der Religion mit gleicher Vorliebe angebaut werden. Neben den heiligen Geschichten des alten und neuen Testaments, den altchristlichen Legenden u. s. w., die von Allen gekannt waren, wurde eine fast unendliche Menge von national-spanischen Traditionen und Wundersagen umhergetragen, die von Tag zu Tag neuen Zuwachs erhielt. Die Erinnerung an alle diese Punkte des Glaubens stets frisch zu erhalten diente der alljährliche Cyklus von Festen der außer den großen, allen katholischen Ländern gemeinschaftlichen, noch viele der spanischen Liturgie eigenthümliche Feiertage umfaßte. Hier schienen die göttlichen Zeichen und Offen-

barungen, die Wunderbegebenheiten der Erlösung und Menschwerdung, die Akte der Heiligen und Märtyrer unmittelbar in die Gegenwart hineinzuragen. Denn die spanische Kirche versäumte bei der Anordnung und Ausschmückung dieser Feste kein Mittel, das Heilige der sinnlichen Anschauung näher zu rücken, und verband zu diesem Zwecke mit dem blendendsten Gepränge der gottesdienstlichen Handlungen die veredelnden Reize der Musik, Malerei und Poesie. Vor Allem war die Tonkunst eine treue Dienerin im Heiligthum und ward zur Verherrlichung des Cultus mannigfach in Anspruch genommen. Ein umfassendes Urtheil über die alte spanische Musik steht uns freilich nicht zu, da die meisten ihrer Werke ungekannt in den Archiven der Kathedralen liegen; allein nach dem Rufe und Einfluß, den mehrere ihrer Meister, wie Perez, Salinas, Monteverde und Comes, auch im übrigen Europa erlangten, so wie nach einzelnen Proben zu schließen, die noch heute hier und da gehört werden, besaß Spanien im 16. und 17. Jahrhundert eine Musikschule, die an Reichthum und Gediegenheit mit den italienischen wetteifern konnte. Beinahe jede bedeutendere kirchliche Feier suchte sich durch Aufführung großer Oratorien, Messen, Psalmen und Motetten eindringlicher zu machen. Die berühmtesten und am häufigsten behandelten Vorwürfe der Composition waren: die Christmette für Weihnachten, das Oratorium der Passion für den Charfreitag, die Lamentation für den Aschermittwoch, die Litanei an das heilige Sacrament für die vierzigstündigen Gebete, das **Salve regina**, die Psalmen an die schmerzenreiche Mutter, die Motetten zur Lichtmeß, die Dreistundengebete für Ostern und für das Frohn-

leichnamsfest. Es ist schwer, sich diese Aufführungen unter den majestätischen Gewölben der spanischen Kathedralen feierlich und erhaben genug vorzustellen. — Gleich der Musik widmeten sich auch die bildenden Künste vorzugsweise dem Dienste der Kirche, indem sie den Inhalt der heiligen Geschichten in mannigfachen Darstellungen dem Auge vorführten. Nicht allein die Wände, Altäre, Capellen und Sacristeien der Gotteshäuser und Klöster prangten mit zahlreichen Werken der Sculptur und Malerei; auch auf den Straßen und öffentlichen Plätzen ward die Andacht der Vorübergehenden durch überall angebrachte, oft von Künstlern ersten Ranges gefertigte, heilige Bildwerke stets wach erhalten [13]. Noch mächtigere und erhebendere Eindrücke mußten hervorgerufen werden, wenn, wie dies häufig geschah, bei großen kirchlichen Festen Gemälde und Statuen, die den Gegenstand der Feier bildlich darstellten, in glänzender Procession über den Häuptern des knieenden Volkes vorübergetragen wurden. Die Ehre, ein solches Processions-

[13]) Es sei vergönnt, hier beiläufig auf einen Kunstzweig aufmerksam zu machen, der in Spanien zu eigenthümlich hoher Ausbildung gelangt, bisher aber von den Kunsthistorikern ganz unberücksichtigt gelassen ist. Wir meinen die farbigen Holzsculpturen, die sich in großer Anzahl über die ganze Halbinsel, vornämlich aber in den südlichen Provinzen verbreitet finden. Die vorzüglichsten derselben rühren aus dem 17. Jahrhundert her, in dem sich viele ausgezeichnete Künstler, wie Montañé's, Alonso Cano, Bernardo de Mora, Pedro und Alonso de Mena, in diesem Fache hervorthaten. Meisterhafte Werke der Art, an denen nicht allein die Vollendung der Bildhauerarbeit, sondern auch die feine und geschmackvolle Bemalung bewundernswerth ist, sind namentlich in Sevilla (im Hospital de la Caridad, im Karthäuserkloster u. s. w.) und in Granada (in San Jeronimo und im neu errichteten Provincialmuseum) vorhanden.

bild zu liefern, galt für die höchste, nach der man streben konnte, und es fanden zu diesem Zwecke Wettkämpfe unter den vorzüglichsten Künstlern des Landes Statt [14]. — In welcher Art sich die Poesie mittels des geistlichen Drama's auf's engste mit der Religion verband, wird später ausführlich erzählt werden. Hier genüge es, in dieser Beziehung auf die lyrischen Gedichte geistlichen Inhalts hinzuweisen, die, eben so zahlreich, wie zum Theil von höchstem Werth, eine Hauptzierde der spanischen Literatur bilden, und in denen sich die Religiosität der Zeit in den reinsten und edelsten Zügen abgedrückt hat [15]. Um aber den Eindruck dieser schönen Lieder nicht ganz verblaßt und abgeschwächt zu empfangen, um den Einfluß, den sie auf Verstärkung des religiösen Geistes der Nation geübt, ermessen zu können, ist es nöthig, sich Veranlassung und Zweck ihres Entstehens, die nun in den Hintergrund getreten sind, zu vergegenwärtigen. Fast alle, wie verschieden auch an Ton und Geist, die alle Phasen vom einfachen Kinderliede bis zum höchsten Schwunge der Hymne durchlaufen, standen ihrer ursprünglichen Bestimmung nach in genauem Bezug zum kirchlichen Leben, indem sie theils zum Absingen und zur Recitation während des Gottesdienstes, theils, auf fliegenden Blättern unter das Volk vertheilt, zur Verherrlichung und Commemoration kirchlicher Ereignisse dienten. Auch blieben die geistlichen Obern nicht gleichgültig gegen die

[14]) S. Bellas Artes de Granada, Memoria histórica por D. José de Castro y Orozco. Granada, 1839. pag. 37; und Cean Bermudez, Diccionario histórico etc. passim.

[15]) Eine treffliche Auswahl aus diesem reich begabten Fache der alt-spanischen Lyrik findet sich in der Floresta von Böhl de Faber.

Verdienste, welche sich die Poesie um Förderung ihrer Interessen erwarb; sie sparten vielmehr keine Art von Aufmunterung und Belohnung, um die Dichter vorzugsweise auf diese Bahn zu leiten, und veranstalteten zu diesem Zwecke bei festlichen Gelegenheiten poetische Wettkämpfe mit Aussetzung von Preisen für die besten Gedichte auf den Gegenstand der Feier. Große Wettstreite der Art **Justas poeticas**), bei denen fast alle bedeutenden Dichter Spaniens concurrirten, fanden unter anderen im Jahre 1595 bei der Canonisation des heil. Hyacinthus, 1614 bei der Beatification der heil. Theresa, 1622 bei der Heiligsprechung des St. Isidor von Madrid Statt [16]).

Die kühne und reiche Verschlingung des Heiligen und Weltlichen, die dem spanischen Katholicismus überhaupt eigen war, machte sich auch bei den geistlichen Festen geltend. Hatte schon die religiöse Feier selbst profane Lustbarkeiten nicht ausgeschlossen (es war z. B. etwas Gewöhnliches, im Gefolge der Procession, oder auf den Straßen, wo diese vorüberging, oder vor den Bildern der Heiligen Tänze aufzuführen), so war der Abend, der auf einen Festtag folgte, ausschließlich dem Vergnügen gewidmet. Vor allen schuf die St. Johannisnacht ganz Spanien zu einem Tummelplatz der ausgelassensten Fröhlichkeit um; auf allen

[16]) Suarez de Figueroa sagt in seinem **Pasagero** (Madrid, 1617. pag. 118): „Bei den literarischen Justas kommen mehr Poeten zum Vorschein, als Sand am Meere ist. Bei einer, die neulich zu Ehren des heiligen Antonius von Padua gehalten wurde, concurrirten mehr als fünftausend Werke in den verschiedenen Gattungen der Dichtkunst; und obgleich man die beiden Chöre und die Wände der Kirche mit den besten derselben geschmückt hatte, so blieben doch noch so viele übrig, daß man noch hundert Klöster damit behängen konnte“

Höhen loderten nach altherkömmlichem Brauche Freudenfeuer, von allen Seiten erschallten Klänge der Lust, und Städte wie Dörfer wimmelten von fröhlichen Gruppen, die sich an Spiel, Gesang und Tanz ergötzten, oder vermummt umherzogen, und sich der allgemeinen Maskenfreiheit erfreuten, die diese Nacht mit sich brachte. Begreiflicher Weise gab dies Gelegenheit, mancherlei Intriguen anzuspinnen, lustige Streiche zu spielen und kecke Abenteuer zu bestehen. Aehnliches wiederholte sich bei vielen anderen Festen, z. B. dem des St. Jago, dem der heil. Anna u. s. w. Ueberhaupt, wenn man die Schilderungen liest, die alte Reisebeschreiber von dem Leben auf der Halbinsel entworfen haben, oder die, welche uns von den spanischen Novellisten und Dramatikern überliefert worden sind, so begreift man kaum, woher die düsteren Farben genommen sein mögen, mit denen man uns Spanien so oft als das Land des finstersten Ernstes ausgemalt hat. Aus jenen authentischen Darstellungen ergibt sich vielmehr das Bild eines dem heitersten Lebensgenuß mit Vorliebe zugewendeten Volkes. Außer den Vergnügungen, die sich an die religiösen Feste schlossen, zogen sich noch zahlreiche andere Belustigungen durch das ganze Jahr hin. Die Faschingszeit (**las Carnestolendas**) z. B. führte einen allgemeinen Taumel der Lust herbei und erschloß eine reiche Quelle von Scherzen. Zu den Jahrmärkten und Messen, die jeder Ort von einiger Bedeutung alljährlich hielt, strömten nicht allein Käufer und Verkäufer, sondern auch Neugierige und Schaulustige in Schaaren herbei; denn hier, wie auch bei Kirchweihen, Hochzeiten u. s. w., fehlte es nie an Kurzweil, Spielen und Festlichkeiten jeder Art. Zigeunerbanden,

Gaukler, Musikanten und Schauspielertruppen durchzogen das Land und wurden überall als Bringer der Lust willkommen geheißen. Gesang und Tanz verschönerten jede gesellige Zusammenkunft und selbst der geringste Handwerker mochte nach vollbrachter Arbeit des Tages einige mit Ergötzlichkeiten mancher Art ausgefüllte Erholungsstunden nicht missen. „Wenige Nationen — sagt ein französischer Schriftsteller, der die Halbinsel aus eigner Anschauung gekannt zu haben scheint — haben eine so große Neigung zur Musik wie die Spanier. Man findet selten Einen unter ihnen, der nicht die Laute (vihuela) und Harfe zu spielen wüßte (dies nämlich sind die Instrumente, deren sie sich bedienen, um die Gegenstände ihrer Liebe zu feiern), und daher kommt es, daß man sowohl in Madrid als in den anderen Ortschaften des Landes bei Nacht die Straßen von jungen Leuten wimmeln sieht, die, ihre Guitarre im Arm und mit Blendlaternen versehen, ihren Herzensangelegenheiten nachgehen. Es gibt in Spanien keinen Handwerker, der nicht nach der Arbeit zu seiner Laute griffe, um sich auf der Straße und den öffentlichen Plätzen mit Gesang und Saitenspiel zu ergötzen; kurz, man kann sagen, die Spanier besitzen einen angebornen Hang zur Musik, und dies ist auch der Grund, weshalb sie die öffentlichen Schauspiele so lieben, die bei ihnen meistens aus Illuminationen mit Musik, aus Stiergefechten und aus Comödien bestehen, in welche letztere sie Zwischenspiele mit Gesang einschalten“ [17]).

[17]) Histoire de la Musique et de ses Effets depuis son origine jusqu'à présent. Lyon, 1705. Tom. I. pag. 259.

Der Hang zur Poesie verbreitete sich in dieser Periode in großer Ausdehnung unter allen Ständen. Der Drang, Verse zu machen, ward gleichsam epidemisch; Fürsten und Grafen, Krieger und Staatsmänner, Rechtsgelehrte und Aerzte, Priester und Mönche hielten sich gleich sehr dazu berufen, und selbst Handwerker und Landleute wollten nicht ganz zurückbleiben. Die Leichtigkeit, mit der sich die spanische Sprache zur Versification anbietet, begünstigte diese Manie, die sich nicht allein der älteren nationalen, sondern auch der künstlichen italienischen Maaße bemächtigte. Ein junger Mann, der seiner Schönen nicht gelegentlich durch ein Gedicht gehuldigt hätte, wäre ihrer Gegenliebe nicht würdig befunden worden. Romanzen, Redondillen, Decimen, Glossen, Sonette, Octaven und Canzonen kamen bei tausend Veranlassungen des gewöhnlichen Lebens zum Vorschein; die Poesie war die Verschönerin aller geselligen Verhältnisse, die Dolmetscherin aller Leiden und Freuden des Daseins. Belege für die hier behauptete Allgemeinheit des Interesses für die Dichtkunst werden sich im Verlaufe unserer Geschichte mehrfach aufdrängen. Hier werde in dieser Beziehung nur der literarischen und poetischen Gesellschaften gedacht, deren fast jede bedeutende Stadt mehrere besaß. In Nachahmung des italienischen Akademienwesens, das während des 16. Jahrhunderts in seiner höchsten Blüthe stand [18]), hatten sich fast gleichzeitig in Spanien ähnliche Vereinigungen gebildet. Die älteste derartige Akademie, von der uns Kunde aufbewahrt ist, hielt ihre Versamm-

[18]) Man findet über dasselbe am ausführlichsten Auskunft in Ludovico Domenico, Raggionamento sopra le imprese di Paolo Giovio, 1561. pag. 178.

lungen in der Wohnung und unter dem Präsidium des Ferdinand Cortez [19]). Als die namhaftesten aus der Periode, die uns hier besonders interessirt, sind anzuführen: die **Academia Imitatoria**, um 1586 in Madrid gestiftet [20]), die **de los Nocturnos**, die ihre Sitzungen im Jahre 1591 zu Valencia eröffnete [21]) und die 1612 zu Madrid gegründete **Academia Selvage** [22]) Zahlreiche Anspielungen auf andere beweisen, daß die eingewanderte Sitte in Spanien eine fast eben so große Verbreitung gewonnen hatte, wie in dem Mutterlande [23]). Diese Akademien standen nicht selten unter Protection der ersten Würdenträger des Reiches; als Mitglieder fanden neben gefeierten Dichtern auch zahlreiche Dilettanten, neben den vornehmsten Großen auch Männer geringerer Herkunft, sobald sie nur die erforderliche Bildung besaßen, ihren Platz. Die Zusammenkünfte, zu verschiedenartigen literarischen Discussionen, zum Vorlesen poetischer Productionen und zu deren wechselseitiger Beurtheilung bestimmt, pflegten entweder in

19) Diálogos de la preparacion de la muerte, por D. Pedro de Navarra. Zaragoza, 1567.

20) Apotegmas de Juan Rufo, 1596. pag. V.

21) La Diana de Gil Polo. Nueva impression con notas al canto de Turia. Madrid, 1802. pag. 515.

22) Desengaño de Amor por el Licenciade Pedro Soto de Rojas. Madrid, 1623. fol. 181.

23) S. z. B. Christobal Suarez de Figueroa, Plaza universal de todas las ciencias y artes. Madrid, 1615. pag. 63. — Christobal de Mesa, el Patron de España, 1611. pag. 218. - Juan Yagüe de Salas, los Amantes de Teruel. Valencia, 1616, Apéndice. — Lope de Vega, Laurel de Apolo, dedicatoria al almirante de Castilla.

der Wohnung des Vorstehers, oder abwechselnd in den Häusern der verschiednen Theilnehmer gehalten zu werden.

Beweist das bisher Gesagte mehr nur das allgemein vorherrschende Interesse für Dichtkunst, so zeigt eine Betrachtung der spanischen Literatur, daß die Regierungsjahre der drei Philippe, zu denen man noch die ersten ihres Nachfolgers hinzurechnen kann, auch an dichterischer Productivität das fruchtbarste Zeitalter eben dieser Literatur bilden. In der That gehört unter der außerordentlich großen Menge von poetischen Werken, die sich in der Reise zum Parnaß, im **Laurel de Apolo**, in den bibliographischen Arbeiten des Nicolas Antonio, Ximeno, Rodriguez, Baëna, Lataſſa u. s. w. verzeichnet finden, bei weitem die Mehrzahl der genannten Periode an. Auch abgesehen von den Dramen, die wir hier vorerst außer Acht lassen, erscheint diese Zahl außerordentlich; und es ist nicht die Menge an sich (diese würde nur eine weite Verbreitung des Dilettantismus in der Poesie beweisen), es ist die Anzahl des wirklich Gehaltvollen und Vortrefflichen, was am meisten Staunen erregt. Nur die Unwissenheit und Beschränktheit der Gallicisten des 18. Jahrhunderts konnte das sogenannte vierte Zeitalter der spanischen Dichtkunst — eben das, von dem hier die Rede ist — im Allgemeinen als eine Periode des verdorbenen Geschmacks darstellen und die ganze Literatur dieses Zeitalters mit einem einzelnen Phänomen von untergeordneter Bedeutung in ihr vermengen. Denn für mehr als eine vereinzelte Erscheinung unter vielen anderen von ungleich höherem Belang kann die Dicht- und Redeweise, die man mit dem Namen **Estilo culto** bezeichnet, nicht gelten. Es ist hier der Ort, das Verhältniß dieses vielbe-

rufenen Styls zu dem Ganzen der spanischen Poesie in der Kürze darzulegen; seinen Einfluß auf das Drama zu besprechen, wird sich später mannigfach Gelegenheit finden. Luis de Góngora (geboren 1561 zu Córdova), ein geistreicher und talentvoller Kopf, ward, nachdem er für mehrere verdienstvolle Leistungen nicht die gebührende Anerkennung gefunden hatte, durch seine Sucht, Aufsehen zu erregen, auf den seltsamen Gedanken gebracht, eine eigene poetische Diction von höherer Bildung zu erfinden. Lateinische Satzbildungen, neue Wortschöpfungen, gezwungene Inversionen und eine von der gewöhnlichen durchaus abweichende, mit Antithesen und Bildern überladene Darstellung waren die wesentlichsten Ingredienzen des neuen Styls, welcher der spanischen Poesie eine höhere Würde leihen sollte. Ueber die Verkehrtheit dieses Beginnens im Allgemeinen kann nur Eine Stimme sein. Allein Góngora blieb selbst in seinen Verirrungen noch immer ein geistreicher Mann und ächter Dichter. Nur in den Soledades und im Polyphem schweifte er bis zu den Extremen einer hohlen und aufgedunsenen, pedantischen und affectirten Schreibart aus, und verflüchtigte den Inhalt ganz in die Form. In der Mehrzahl seiner übrigen Gedichte liegt neben den Auswüchsen des Ungeschmacks so viele ächte und mit den Fehlern des Estilo culto so eng verwachsene Schönheit, daß man jene Fehler kaum unbegangen wünschen kann. Auch würden die Werke des Góngora, mit Verstand und Umsicht benutzt, statt von geistlosen Nachtretern nur in ihren Fehlerhaftigkeiten copirt, der spanischen Literatur einen Schatz neuer und treffender Sprachformen, Wendungen und Bilder hinterlassen haben. Allein das Unglück wollte, daß seichte und

mittelmäßige Köpfe sich der Weise des Meisters bemächtigten und sie durch die verwickeltste Wortstellung, durch das schwülstige Anhäufen unverständlicher Metaphern und selbstgeschaffener Worte voll Widersinns zum Extrem der abenteuerlichsten Abgeschmacktheit hinaufschraubten. Der geistigen Impotenz war ein prächtig rauschender Wortschwall, eine dunkle, geschraubte und hyperbolische Ausdrucksweise ein bequemes Mittel, um die Gedankenleere zu verbergen. Wenn Góngora sich noch immer der Präcision befliß, wenn die meisten seiner verschrieenen Dunkelheiten eine Fülle von Sinn verbergen und sich bei näherer Betrachtung in treffende Vergleiche auflösen, so ist bei seinen Nachfolgern nur noch ein Chaos heterogener Bilder vorhanden, Alles eitel Blendwerk und sinnloser Galimathias; wenn man ihre Sätze mit aller Anstrengung herausconstruirt hat, so findet man, daß der Inhalt null ist. Die Hauptanführer dieser sogenannten Culturaner oder Gongoristen, Francisco Manuel de Mello, der Graf von Villamediana und Felix de Arteaga, bemühten sich auf's eifrigste, ihrem Styl in allen Fächern der Literatur Eingang zu verschaffen; indessen läßt sich mit Bestimmtheit behaupten, daß der Kreis, in dem dieser dauernden Einfluß gewann, immer ein sehr beschränkter geblieben ist. Kaum war Góngora mit seinen Neuerungen aufgetreten, so stellten sich ihm die vorzüglichsten Wortführer der spanischen Poesie, unter Leitung des Lope de Vega, entgegen. Der Kampf ward, wie wir näher sehen werden, sogar auf die Bühnen hinübergespielt, und je abgeschmackter sich der Estilo culto später gebehrdete, um desto allgemeiner machte sich die Opposition dagegen geltend. Der erste blendende Glanz dieser Schreibweise, un-

terstützt durch das wahre Genie ihres Urhebers, hatte das größere Publicum momentan zu täuschen vermocht; aber die Folge sorgte dafür, den Nimbus zu zerstören und der Gongorismus fristete sein ferneres Dasein nur noch dürftig innerhalb der Sekte, deren Mitglieder sich gegenseitig als große Dichter in den Himmel erhoben, ohne auf dem Hauptschauplatz der Literatur irgend etwas zu bedeuten. In einzelnen Spuren geschraubter und luxuriöser Ausdrucksweise, auch bei andern Schriftstellern, kann die Ansteckung von Góngora's Styl sich weiter verbreitet zu haben scheinen. Aber ein gewisser Schwulst der Rede, ein Hang zum Bilder- und Metaphernspiel war von frühster Zeit an bei vielen spanischen Schriftstellern hervorgetreten und macht sich in den alten Cancioneros und bei Juan de Mëna eben so bemerkbar, wie später bei Herrera und zuletzt bei Lope de Vega. Diese Auswüchse dürfen also weder für eine besondere Eigenheit der Geistesproducte des 17. Jahrhunderts, noch für Ausflüsse des Gongorismus gelten; wie merkbar sie auch in letzterem eine Rolle spielen, so durchaus verschieden sind sie doch noch von den anderweitigen Fehlern, welche das charakteristische Merkmal des Estilo culto bilden, oder vielmehr dessen eigentliches Wesen ausmachen, jener gesuchten Dunkelheit und Verworrenheit der Construction, jenem Mißbrauch der Inversionen, welcher alle Regeln der Syntax über den Haufen warf, jenen Neologismen und jenem Sprachwirrwarr, in dem alle Worte eine Bedeutung erhielten, die ihrer Natur widerstrebte. Hiermit ist nun freilich der gegründete Tadel nicht zurückgewiesen, der die Spitzfindigkeit und Ueberladung des Ausdrucks selbst bei vielen der erklärtesten Gegner der Gongoristen und so-

mit einen beträchtlichen Theil der spanischen Literatur trifft. Eben so wenig wird aufgestellt, daß die gerügten Eigenheiten, die mit dem Orientalismus des spanischen Geistes zusammenhängen, nicht im 17. Jahrhundert in größerer Stärke hervorgetreten und auf eine höhere Spitze getrieben worden seien, als in dem vorhergehenden. Aber wir behaupten, daß bei einer Gesammtschätzung der schönen Literatur dieser Periode die einzelnen Fehler, welche dieselbe zum Theil verunstalten, durch die wahre Schönheit, die sich selbst unter den Auswüchsen häufig geltend macht, und durch die seltne Eleganz und klassische Correctheit des anderen Theiles mehr als aufgewogen werde. Eine flüchtige Hindeutung auf die hervorragendsten Erscheinungen in den verschiednen Gebieten der Dichtkunst muß hier die Stelle einer ausführlichen Darlegung vertreten, um unsere Behauptung zu unterstützen. Diese Umrisse werden denn auch die Hauptrichtungen der poetischen Kräfte dieser Epoche andeuten, und zugleich verschiedne Punkte bemerklich machen, an welche das Drama angeknüpft hat.

In der Lyrik begegnen uns: der mehrerwähnte Góngora, in seinen jüngern Jahren ein Meister in Behandlung des alten Volksstyls, der Romanzen, Letrillas und Villancicos, und selbst in den Ausschweifungen seiner spätern Zeit, als er sich maaß- und zügellos in das Feld der Neuerungen stürzte, noch als großer Dichter glänzend; Villegas, der Fürst der spanischen Erotiker, unerreicht im Anacreontischen Liede, in der Ode wie in der Idylle gleich ausgezeichnet; die beiden Argensola's [24]), durch

[24]) Es darf nicht befremden, daß verschiedne Namen, die schon

die Klarheit und classische Präcision ihres Ausdrucks, durch das treffende Urtheil und den männlichen Geist in ihren Episteln und Satiren mit Recht berühmt; Rioja, einzig in der Zartheit seiner Naturanschauungen, in der Innigkeit und sanften Schwärmerei seiner Empfindung; de la Torre, wegen des Glanzes seiner Darstellung, des Wohllauts und melodischen Sylbenfalls seiner Verse nach Verdienst gepriesen; Juan de la Cruz, Salas, Malon de Chaide, die herzvollen und tiefsinnigen religiösen Sänger; Alcázar mit seiner schalkhaften, stets ergötzlichen Laune; Aldána, Soto de Rojas, Medrano, Arguijo, Figueroa, Argote y Molina und in der That eine fast unübersehbare Reihe von Andern, die selbst inmitten des sie umgebenden poetischen Reichthums noch durch eigenthümliche Vorzüge hervorstechen [25]). Ueberblickt man die Summe dessen, was diese Dichter hervorgebracht, und fühlt sich bald durch die Naivetät und das ächt poetische Naturgefühl ihrer Romanzen und Lieder im alten Nationalstyl entzückt, bald durch die melodische Weichheit und harmonische Abrundung des Theiles ihrer Poesie, in dem sie die

im vorhergehenden Abschnitt vorkamen, hier von Neuem angeführt werden. Lupercio Leonardo de Argensola und Cervantes gehören nur mit ihren ersten Jugendarbeiten der früheren, mit ihren Hauptwerken dagegen der vorliegenden Periode der spanischen Literatur an.

[25]) Dieses ganze, von Bouterwek mit auffallender Flüchtigkeit behandelte Gebiet der Poesie steht einer befriedigenden Darstellung durch einen späteren Geschichtschreiber der spanischen Literatur noch entgegen. Schon die Floresta von Böhl de Faber kann in den Proben und bibliographischen Nachweisungen, die sie enthält, hierzu reiche, bisher ganz unbenutzte Materialien an die Hand geben; und doch vermöchte der Sammler, der diese fleißige Arbeit fortsetzen wollte, noch eine ergiebige Nachlese zu halten.

italienischen Formen nachgeahmt haben, so kann man zweifeln, ob noch irgend eine andere Nation eine Lyrik von gleicher Reichhaltigkeit und Vortrefflichkeit aufzuweisen habe. — Im Fach der schönen Prosa bietet sich zunächst das Meisterstück des Cervantes dar, ein Werk, dem keine Litteratur etwas Aehnliches an die Seite stellen kann, und das allein eine ganze Bibliothek von Romanen aufzuwiegen vermag. Die Ritterbücher, die das spanische Publicum so lange entzückt hatten, stehen nun nicht mehr in der vordersten Reihe [26]). Weniger nachtheilig scheint der Spott, der im Don Quijote gelegentlich auch über sie ergossen wird, den Schäferromanen nach dem Muster von Montemayor's Diana geworden zu sein [27]). Die vorzüglichsten Köpfe unter den spanischen Prosa-Schriftstellern aber wandten sich nun zur Schilderung der neueren Sitten und der gesellschaftlichen Verhältnisse der Gegenwart. Dies geschah theils in kleineren Novellen, in welcher Gattung Cervantes den Ton angegeben hatte, Montalvan, Mariana de Caravajal y Saavedra u. A. nachfolgten; theils in jenen berühmten picaresken Romanen nach dem Muster des Lazarillo de Tormes, welche in Uebersetzungen und Nachahmungen die

[26]) Der Don Policisne de Boecia (zuerst gedruckt 1602) und der vierte Theil des Espejo de Principes y caballeros (1605) beschließen die Reihe der in Spanien erschienenen neuen Ritterbücher; Wiederabdrücke der alten kommen indessen auch später nicht selten vor, und in kürzerer Fassung werden manche derselben noch heute als Volksbücher verkauft.

[27]) Ein reichhaltiges Verzeichniß von solchen Schäferromanen, wovon ein bedeutender Theil in's 17. Jahrhundert gehört, liefert Mayans y Siscar im Prolog zu Montalvo's Pastor de Filida. Valencia, 1792, pag. LXII.

Runde durch ganz Europa gemacht haben. Mit Aleman's Guzman de Alfarache, dem **Gran Tacaño** von Quevedo und Espinel's Marcos de Obregon sind die Meisterstücke des letzteren Fachs genannt, — Werke voll tiefer Menschenkenntniß, unerschöpflicher Laune und lebendiger Lustigkeit, welche in ihrer natürlichen Schilderung der gemeinen Wirklichkeit zwar in scharfem Gegensatz zu der idealen Phantasiewelt anderer gleichzeitiger Dichtungen stehen, aber zugleich von poetischer Erfindung keineswegs entblößt sind. Eine dritte Reihe von Darstellungen des spanischen Lebens bilden die nachher in fast alle europäischen Literaturen übergegangenen Erzählungen jenes burlesk-phantastischen Styls, der zuerst von Quevedo in seinen **Sueños** aufgebracht, dann von Guevara im **Diablo conjuelo** mit ausgezeichnetem Erfolge aufgenommen und zuletzt von Saavedra Fajardo in der **Republica literaria** zu großer Feinheit ausgebildet wurde. — Auf dem Felde der Epik tritt uns eine aus der früheren Periode sich in die vorliegende hinüberziehende Folge von Versuchen entgegen, die von dem lebhaften Ringen der Nation nach dem Besitz einer volksthümlichen Heldendichtung Zeugniß gibt [28]). Für ganz gelungen kann keiner dieser Versuche gehalten werden. Die Zeit, in welcher wahre National-Epopöen entstehen, war für Spanien vorüber, hatte aber der Nation in den Ritterromanzen etwas dem Epos Gleichstehendes hinterlassen, mit dessen Besitz man sich hätte begnügen sollen. Alle späteren Bemühungen, die National-Geschichte künstlich zur Epopöe zu

[28]) S. Dieze zum Velasquez, S. 376 und **Tesoro de los poemas Españoles épicos por D. Eugenio de Ochoa. Paris, 1840. pag. XXVI.**

gestalten, spotteten in ihren Resultaten der vielen und schönen Kräfte, die sich ihnen widmeten. Fast überall werden die aufglimmenden epischen Funken von dem überwiegenden historischen Geiste erdrückt. Auch über den romantischen Gedichten, welche das Ritterleben mit seinen phantastischen Abenteuern in der Weise des Bojardo und Ariost darstellen sollten, scheint in Spanien kein günstiger Stern gewaltet zu haben; wenigstens hält keines der zahlreichen Werke dieser Art die Probe eines Vergleiches mit den italienischen Vorbildern aus. Nimmt hiernach die Epopöe die unterste Stelle in der poetischen Literatur der Spanier ein, so läßt sich indessen nicht läugnen, daß die Araucana des Ercilla, der Bernardo des Balbuena, Lope's Angelica und Jerusalem, die Invencion de la Cruz von Zarate und andere mit allen ihren Compositionsfehlern[1], reich an einzelnen dichterischen Schönheiten sind, die jeder Literatur zur Zierde gereichen könnten. Nicht zu vergessen ist bei dieser Gelegenheit das komische Heldengedicht, das in der Mosquea des Villaviciosa, der Gatomaquia des Burguillos, den Necedades de Roldan von Quevedo u. s. w. mit solcher Feinheit und graziösen Laune auftritt, daß es Allem, was bei anderen Völkern in dieser Gattung versucht worden ist, den Rang streitig machen kann.

Von Einflüssen der auswärtigen Literaturen ward die spanische während dieser Periode wenig berührt. Nur mit der portugiesischen und der italienischen stand sie in unmittelbarer Verbindung. Aber jene bot mit Ausnahme des Camoëns wenig Originelles dar und wurde seit dem Aufhören der politischen Selbstständigkeit Portugals vielmehr durch Einwirkungen aus dem Nachbarlande beherrscht. Ein-

flußreicher hätte diese mit ihren reichen Schätzen werden können, da der schon seit einem Jahrhundert bestehende rege Verkehr zwischen Italien und Spanien — man vergesse nicht, daß Neapel und Mailand Theile der spanischen Monarchie bildeten — und die Verwandtschaft der beiden Sprachen fast jede bedeutende Literaturerscheinung des einen Landes alsbald auch dem anderen zuführte. In der That wurden Dante, Petrarca, Boccaccio, Bojardo Ariost, Tasso, Bandello, Cinthio, Marino u. A. sowohl in Uebersetzungen als im Original in Spanien gelesen und thaten das Ihrige, den ohnehin lebhaften poetischen Sinn der Nation noch mehr anzuregen und mit neuen Bildern zu bereichern. Allein eine directe Einwirkung der italienischen Poesie auf die spanische fand kaum anders als in der Mittheilung ihrer metrischen Formen Statt. Mit wenigen Ausnahmen blieb selbst in dem, was sich innerhalb dieser Formen bewegte, der Nationalstyl vorherrschend; und die einzelnen Werke, die wirklich ein engeres Anschließen an italienische Vorbilder bekunden, sind von zu untergeordnetem Belang, als daß sie neben der fast unübersehbaren Reihe derer, welche ausschließliches Eigenthum und der Kern der spanischen Literatur sind, in Betracht kommen könnten.

Mit den gleichzeitigen Geisteserzeugnissen anderer Völker, als der beiden genannten, bekannt zu werden, fand der Spanier kaum Gelegenheit. Schon die Nichtkenntniß der fremden Sprachen bildete ein Hinderniß. Das Castilianische war damals für den größeren Theil von Europa, was heute das Französische, — das übliche Auskunftsmittel zur Verständigung mit Ausländern. An den Höfen von Wien, Paris und London gehörte es zum guten Ton, spanisch

sprechen zu können [29]). Um so weniger ward dagegen in Spanien trotz des vielfachen Verkehrs mit den fremden Nationen das Bedürfniß gefühlt, sich mit deren Sprachen bekannt zu machen. Von Frankreich aus waren in früherer Zeit zahlreiche Sagen und poetische Stoffe über die Pyrenäen gewandert. Die provenzalische Liederkunst hatte unter Vermittlung der catalonischen sehr entschieden in die castilianische eingegriffen. Um den Ausgang des 15. Jahrhunderts jedoch war dieser Zusammenhang der spanischen mit der französischen Literatur abgebrochen worden. Seit dem Herabsinken des Catalonischen zu einem, literarisch kaum noch cultivirten Provincialdialect, fehlte das bindende Mittelglied. Einzelne Verbindungen zwischen dem Habsburgischen und Bourbonischen Regentenhause vermochten die Kluft nicht auszugleichen, welche in Folge grundverschiedner Sinnesart die beiden Völker von einander schied, und durch die fast ununterbrochenen Kriege nur vergrößert wurde. Da die Gränzprovinzen Bearn und Languedoc, seit lange als Sitze der Albigensischen und Hugenottischen Ketzerei übel berüchtigt waren, sah man im Lande der exclusiven Orthodoxie jede Provenienz aus Frankreich mit argwöhnischen Augen an. Daß in Heinrich IV. ein Hugenotte auf dem Thron der allerchristlichsten Könige saß und daß dessen Nachfolger den Protestanten in Deutschland und den Niederlanden Unterstützung angedeihen ließen, konnte diesen Argwohn nur steigern [30]). Hierdurch erklärt sich, wie die Spanier des

[29]) En Francia — sagt Cervantes im Persiles, Tom. II. Lib. 3. p. 163 — ni varon ni muger dexa de aprender la lengua castellana. — Lingard, History of England, Vol. VIII.

[30]) Llorente liefert verschiedne auffallende Beweise von der Ri-

17. Jahrhunderts oder bis zum Abgang der Oestreichischen Dynastie mit der unter Ludwig XIII. und XIV. erwachsenen Poesie völlig unbekannt bleiben konnten, während umgekehrt die französische Literatur sich so vielfach aus den Minen der spanischen bereicherte [31]). — In noch höherem Grade mußten die erwähnten Motive wirksam sein, den literarischen Erzeugnissen Englands den Eintritt in Spanien zu versperren. In jeder Zeile, die aus dem verhaßten Lande des Abfalls von der katholischen Kirche kam, ward das Gift der Ketzerei gefürchtet und verabscheut [32]). Noch im Jahre 1754 war nach Versicherung des Velasquez kein einziges englisches Buch in spanischer Uebersetzung vorhanden; um so weniger kann für das 17. Jahrhundert irgend eine Einwirkung jener Literatur auf diese

gorosität, mit der die Inquisition die französische Gränze bewachte; ein solcher kommt z. B. in der Geschichte des Antonio Perez vor (s. d. Proceso contra Ant. Perez. Madrid, 1780). Zugleich verweisen wir auf eine an Ludwig XIII. gerichtete Denkschrift Quevedos (in dessen Werken Bruselas, 1660. T. I. pag. 334), welche zeigen kann, bis zu welcher Höhe die angedeuteten Umstände den Haß der Spanier gegen die Franzosen getrieben hatten.

[31]) Die, unseres Wissens, älteste spanische Uebersetzung eines französischen Klassikers ist die des Corneille'schen Cinna vom Marques de San Juan (Madrid, 1713). Von einer Bekanntschaft der spanischen Dramatiker des 17. Jahrhunderts mit den französischen haben wir nur eine einzige Spur gefunden, nämlich in dem Honrador de su Padre des Diamante. S. darüber unten die Artikel Guillen de Castro und Diamante.

[32]) Wer den Nationalhaß der Spanier gegen die Engländer in seiner ganzen Energie kennen lernen will, lese Lope's Dragontea und Corona trágica und die Ode al armamento de Felipe II. contra Inglaterra von Góngora.

angenommen werden. In England hingegen – um hier einen interessanten Incidenzpunkt zur Sprache zu bringen — waren schon im Zeitalter der Elisabeth viele Erzeugnisse der spanischen Poesie, namentlich Romane und Novellen, in Umlauf und wurden von den Theaterdichtern eben so fleißig ausgebeutet, wie die italienischen Erzählungen [33]). Daß den englischen Dramatikern der älteren und bedeutendsten Periode auch spanische Schauspiele bekannt gewesen seien, wird gemeinhin geläugnet, indessen, wie es scheint, ohne Grund; denn es lassen sich verschiedne Umstände anführen, die vielmehr für die Annahme sprechen. Wir berufen uns nicht auf die schon 1530 erschienene Uebersetzung, oder vielmehr abgekürzte Bearbeitung der Celestina, die noch 1580 in London aufgeführt wurde [34]); wohl aber auf eine Stelle in Stephen Gosson's, um 1581 gedruckter, Schrift: **Plays confuted in five Actions**, wo von spanischen Comödien die Rede ist,

[33]) Um nur einige Beispiele anzuführen, so ist in folgenden Stücken von Beaumont und Fletcher der Plan aus spanischen Werken geschöpft: im Little french lawyer aus dem Guzman de Alfarache, P. II c. 4; im Spanish Curate und in the Maid of the Mill aus dem Gerardo von Gonzalo de Cespedes; in the Chances aus der Señora Cornelia des Cervantes, in Love's pilgrimage aus eben dessen dos doncellas. Die Geschichte des Alphonso im Wife for a month ist die bei verschiedenen spanischen Schriftstellern vorkommende von Sancho VIII., König von Leon. Beim Knight of the burning pestle hat offenbar eine Erinnerung an den Don Quixote vorgeschwebt. The Beggar's Bush von Fletcher und the Spanish Gipsy von Middleton und Rowley gründen sich auf die fuerza de la sangre und die Gitanilla des Cervantes u. s. w.

[34]) Collier History of English Dramatic Poetry, Vol. II. p. 408.

die auf den Londoner Theatern gespielt würden [35]). Dieses bezieht sich nun freilich auf eine Zeit, wo das Theater in beiden Ländern noch nicht seine volle Ausbildung erhalten hatte. Unter den noch vorhandenen oder bisher aufgefundenen Dramen von Shakespeare's Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern ist zwar keines, von dem sich mit Bestimmtheit behaupten ließe, es sei einem spanischen nachgeahmt (die hier und da vorkommenden Beispiele von Uebereinstimmung [36]) können auch aus dem gemeinsamen Anschließen an dieselbe Sage oder Novelle erklärt werden); unzweifelhafte Entlehnungen dieser Art kommen erst in der Zeit Karl's II. vor [37]); und die älteste

[35]) „I may boldly say it, because I have seen it, that The Palace of Pleasure, The Golden Ass, The Aethiopian History, Amadis of France, and The Round Table, bawdy comedies in Latin, French, Italian and *Spanish,* have been thoroughly ransacked to furnish the playhouses in London." S. Collier, l. c. pag. 419.

Es verdient ferner bemerkt zu werden, daß Robert Green, einer der vorzüglichsten unter Shakespear's unmittelbaren Vorgängern, der Verfasser des Friar Baco, seiner eignen Erzählung nach (in der Schrift the repentance of R. Green), Reisen in Spanien gemacht hatte und hier mit den älteren Versuchen des spanischen Drama's bekannt geworden sein konnte (R. Green's works by A. Dyce. London, 1831. Vol I. Preface).

[36]) Z. B. zwischen Fletcher's Elder Brother und Calderon's De una causa dos Efectos, zwischen Shakespeare's Twelfth-night und der anonymen Comedie La Española en Florencia, zwischen Beaumont und Fletcher's Maid of the Mill und Lope's Quinta de Florencia, zwischen Webster's Duchess of Malfy und dem Mayor domo de la Duquesa de Amalfi des Lope de Vega.

[37]) The adventures of five hours (zuerst gedruckt 1663), eine Nachbildung der spanischen Comedie Los Empeños de seis horas. Des Grafen Digby von Bristol 'T is better than it was (1665) nach

Nachricht, daß eine spanische Schauspielergesellschaft in London gespielt habe, ist vom Jahre 1635 [38]). Hierunter leidet jedoch die Annahme, daß auch schon die Dichter aus der Zeit der Elisabeth mit den Werken gleichzeitiger spanischer Dramatiker bekannt gewesen seien, noch keineswegs; vielmehr bleibt diese im höchsten Grade wahrscheinlich; denn läßt sich denken, daß, wenn schon die unvollkommnen Werke der älteren castilianischen Comödienschreiber ihren Weg nach England gefunden hatten, die viel vorzüglicheren des Lope de Vega nicht dorthin gedrungen sein sollten? Es ist zu vermuthen, daß die genauere Durchforschung der altenglischen Literatur einst die Bestätigung unserer Vermuthung bringen werde. Von besonderer Wichtigkeit scheint indessen diese Untersuchung nicht zu sein; denn wenn Lope's Comödien auch wirklich schon zur Zeit des Shakespeare in England bekannt gewesen sind, so kann doch dem spanischen Theater auf diesen Grund hin noch kein wesentlicher Einfluß auf die Gestaltung des englischen zugeschrieben werden. Dieses würde sich nach aller Berechnung durchaus ebenso entwickelt haben, wie es jetzt vorliegt, auch wenn jenes gar nicht existirt hätte. Beide Bühnen sind gleichzeitig aus den eigensten innersten Lebenstrieben der Nationen emporgewachsen und die Stadien ihrer Ausbildung fallen auf überraschende Weise fast in dieselben Jahre. Das Ende

Calderon's Mejor está que estaba. Eben dessen Worse and worse, nach Peor está que estaba. Desselben Elvira or the worst not always true (1667) nach Calderon's no siempre lo peor es cierto. S. Downes, The Prompter Roscius Anglicanus, 1708. p. 26. Dodsley's collection of Old Plays, Vol. XII.

[38]) Collier, l. c. pag. 69.

des 16. und der Anfang des 17. Jahrhunderts vollendete hier wie dort nur ein lange begonnenes Werk, und fast hundert Jahre vor dieser Zeit hatte sich in beiden Ländern die spätere Form und Richtung des Drama's auf's bestimmteste angekündigt. Aus derselben Wurzel, den geistlichen und weltlichen Spielen des Mittelalters, hervorgegangen, zeigen sich im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts hier in John Heywood's [39]), dort in Naharro's und Gil Vicente's Stücken die Anfänge einer eigentlichen, volksthümlichen Comödie. Das Drama beider Länder durchläuft dann während einer Reihe von Decennien mancherlei wechselnde Phasen, die bei aller, durch Natur und Character der Nationen bedingten Verschiedenheit in unverkennbarem Parallelismus stehen. Hier wie dort fehlt es nicht an gelehrten Nachbildungen der Alten und an Versuchen, einer todten Auffassung der Antike Geltung auf der Bühne zu verschaffen; — man erinnere sich an die mißglückten Stücke Ferrex und Porrex, **Ralph Royster Doyster**, Damon und Pythias auf der einen, an Perez de Oliva und Malara auf der anderen Seite. Aber der Nationalgeschmack weist den pedantischen Regelzwang zurück und erklärt sich auf's entschiedenste für das Volksthümliche, auf heimischem Boden Gediehene, das denn auch auf der Bühne durchaus das Uebergewicht behauptet. Wo Alles aus eignen Quellen geschöpft und mit eignen Kräften gestaltet werden soll, ohne daß ein maaßgebendes Vorbild vor Augen läge, da bietet sich in Hinsicht auf Inhalt und Form, auf den Stoff und

[39]) Collier, History of english dramatic poetry, II 385. — Dodsley, Collection of old plays, T. I.

dessen künstlerische Behandlung ein weites Feld von Schwierigkeiten dar; es bedarf vieler und oft wiederholter Versuche, um das Angemessene zu finden. So zersplittert sich auch das Drama beider Nationen eine Zeit lang in verschiedne Richtungen und geräth auf mancherlei Irrwege, die durchgemacht und als falsch erkannt werden müssen, ehe das wahre Ziel erreicht werden kann. **Gammer Gurton's Needle** und andere englische Lustspiele correspondiren in dem Copiren der gemeinen Wirklichkeit, in dem Rohen und Niedrigen der Possenreißerei mit den spanischen Farcen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Auch als diese Stufe überwunden ist und man einem höheren poetischen Kunstdrama nachzustreben anfängt, gelingt es nicht sogleich, Materie und Form zu harmonischer Abrundung zu bringen. Die ungeheuren Massen des Stoffs, die sich im romantischen Drama zur Darstellung drängen, sind erst zu bewältigen, nachdem sich die Kräfte der Dichter im Ringen mit ihnen gestählt haben. In Green's wie in La Cueva's Stücken zeigen die vielen unmotivirten Wendungen der Handlung, der Mangel an innerem Zusammenhang und wahrer Composition, daß die Verfasser ihre Vorwürfe noch nicht gehörig zu beherrschen wissen; Marlow und Birues ähneln einander in der Vorliebe für das Gräßliche und Schauderhafte, für ungeheure Begebenheiten und Gewaltthaten, und in der Hinneigung zu bombastischem Schwulst. Auch wenn man die übrigen Zeitgenossen der Letztern, George Peele, John Lily, Thomas Kyd auf der einen, Argensola, Artieda, Cervantes auf der andern Seite einander gegenüberstellt, so läßt sich weder hier noch dort ein fester Mittelpunkt gemeinsamer Bestrebung, ein selbst-

ständiges, Form und Inhalt bestimmendes System der dramatischen Kunst entdecken. Nun aber beginnt — und genau in den nämlichen Jahren — für England wie für Spanien die große Epoche, in welcher das bisher nur langsam und mit schwankendem Fuß vorgerückte Drama plötzlich Riesenschritte thut [40]). Shakespeare und Lope treten auf, zwar nicht als Schöpfer der Bühne — wie man sie genannt hat, — aber als Vollender der Arbeit ihrer Vorgänger, als Begründer einer neuen Aera, des goldnen Zeitalters der dramatischen Kunst; von einem Kreise begabter, nach gleichem Ziele strebender Zeitgenossen umgeben, aber durch hervorragendes Talent zu Führern dieses Kreises berufen, beherrschen sie mit wunderbarer Zauberkraft die Volksbühne, die sie nach ihrem höheren poetischen Sinne umgestalten. Die verschiednen und divergirenden Richtuntungen ihrer Vorgänger zusammenfassend, vor Allem von den volksthümlichen Elementen der Comödie ausgehend, aber diese auf die Höhe reiner Kunstbildung erhebend, bringen sie eine neue Stufe des Drama's zur Erscheinung, welche die vorige unermeßlich weit überragt. Ihre Werke werden in Geist und Form Keim und Typus einer fast unübersehbaren Reihe von anderen, und bilden auf beiden Seiten selbstständige, überreiche und allseitig vollendete dramatische Literaturen. Die auffallende Uebereinstimmung dieser beiden Literaturen in den wesentlichsten Punkten, welche Character und Form des Schauspiels bestimmen,

[40]) Lope wird 1562, Shakspeare 1564 geboren. Jener mag einige Jahre früher für's Theater thätig gewesen sein als dieser; aber der überwiegende Einfluß Beider auf die Bühnen ihrer Länder beginnt gleichzeitig, um 1590.

die Beiden gemeinsame Auffassung der dramatischen Kunst, der analoge, durch Mittheilung von außen nicht zu erklärende Gang, auf welchem beide Bühnen zu demselben Resultat gelangen, führt denn wohl den klaren Beweis, daß es sich hier nicht von bloßer Willkühr und Laune, sondern von einem naturgemäßen Bildungsprocesse handelt, daß wir hier zwei parallele Entwicklungen eines gleichartigen Keimes vor uns haben. Welches aber ist dieser Keim, dessen unverkümmerte und ausgewachsene Entfaltung sich in dem Drama des nordischen wie des südlichen Volks in gleich üppigem Wuchse darstellt? Man hüte sich, ihn in dem Princip der „romantischen Poesie" zu suchen, da dieser unklare und mißbrauchte Ausdruck die neue Kunst in einen Gegensatz zur antiken zu stellen scheint, der in Wahrheit gar nicht vorhanden ist, indem die richtige Betrachtungsweise sich vielmehr von der inneren Gleichartigkeit Beider überzeugt, Beide als organische. vielfach übereinstimmende Bildungen erscheinen läßt. Das selbstständige Lebensprincip der neuen sowohl als der antiken Kunst, das Princip, welches Inhalt und Form hier des englischen und spanischen, dort des griechischen Schauspiels erzeugt hat, liegt in der volkspoetischen Tradition und deren unzerrütteter Fortbildung, in den dichterischen Elementen der Geschichte und Sage, des Geistes und Lebens der verschiedenen Nationen und deren naturgemäßer Gestaltung und Abrundung. Wie das Drama der beiden Völker, von denen hier gehandelt wird, der einzigen unter den neueren, die ein originales Theater besitzen, durchaus auf solcher Grundlage ruhe; von welcher Trefflichkeit und inneren Nothwendigkeit die ihm eigenthümliche Form, wie diese

Form eins mit seinem Wesen, und wie sie ihm ebenso organisch erwachsen sei, wie dem griechischen die seinige, — darauf wird im Folgenden mannigfach hingewiesen werden. Um hier die Parallele zwischen der spanischen und englischen Bühne fortzusetzen so erhält sich die letztere nur kurze Zeit, kaum ein Viertel-Jahrhundert lang, und nur in Shakespeare und einer gemessenen Zahl seiner Zeitgenossen, Ford, Webster, Deckar, Middleton, Rowley, Thomas Heywood, in ungetrübter Reinheit. Schon bei Lebzeiten jenes größten Dichters beginnt im Schooße der Bühne eine Spaltung. Eine auf höhere Bildung Anspruch machende Partei tritt den Bestrebungen jener volksthümlichen Poeten entgegen, macht durch unpoetische Kritik und durch ungehörige Nachahmung der Antike das Publicum irre, und stumpft durch Uebertreibung und Effect-Hascherei den Sinn für die wahre Schönheit ab. So zeigt die Geschichte des englischen Schauspiels nach Shakespeare nur ein stufenweises Sinken, bis es in den Bürgerkriegen zur Zeit Karl's I. und in der puritanischen Umwälzung seine Endschaft erreicht. Die spanische Bühne dagegen strahlt mehr als ein volles Jahrhundert im reinsten Glanze volksthümlicher Dichtung, sie hat diese in tausendfachen Gestalten und Bildungen verkörpert und sich den schönen Strom, der wie aus dem innersten Lebensquell der neueren Nationen hervorbrach, noch bis in die Zeit hinein, in welcher in den übrigen Europäischen Literaturen kaum noch von Poesie die Rede war, ungetrübt erhalten. Die Versuche, sie nach blind verehrten und mißverstandenen Vorbildern zu modeln und das Einverständniß zwischen Dichtern und Volk zu stören, scheiterten hier schon im Entstehen. Alle Dramatiker, die bis

auf ihren Verfall zu Anfang des 18. Jahrhunderts auf ihr geherrscht haben, waren gerade dadurch groß und einflußreich, daß sie im innigsten Einklange mit dem Nationalgeist dichteten. — Es wird lehrreich sein, bei dieser Zusammenstellung der beiden Bühnen, welche die einzigen selbstständigen und volksthümlichen im neueren Europa sind, noch einen Augenblick zu verweilen. Die Verwandtschaft beider, so lange sie ihrem Princip treu bleiben, sticht in den deutlichsten Zügen hervor und leuchtet der Betrachtung unmittelbar ein. Daß trotz dieser Uebereinstimmung die Verschiedenheit des südlichen Volkscharakters von dem nördlichen, die entgegengesetzten politischen und religiösen Verhältnisse, viele einzelne Differenzpunkte bedingen werden, ist der Natur der Sache nach zu erwarten. Wir werden auf diese Einzelheiten in der Folge mehrfach zurückkommen, da eine solche Vergleichung für unsern Gegenstand besonders aufschlußreich und fruchtbringend zu sein verspricht. Im Allgemeinen heben wir hier zunächst Folgendes hervor. Wenn das englische Drama sich in seinem einzigen und göttlichen Meister zu einer Höhe erhoben hat, welche den Gipfelpunkt aller Poesie bildet und bis zu welcher kein anderes emporreicht, so kann in dieser Hinsicht auch das spanische nicht mit ihm in die Schranken treten. Aber Shakespeare steht allein als der ungleich bedeutsamste Mittelpunkt der Bühnendichter seines Landes da; die Uebrigen sind bei aller ihrer schönen Begabung doch durch einen ungeheuren Abstand von ihm getrennt; Sterne zweiten und dritten Ranges, die mehr oder weniger nur von jener Sonne Abglanz erhalten. In der dramatischen Literatur der Spanier dagegen findet ein verschiedenartiges Verhält-

niß Statt; nicht an Einen hervorragenden Namen ist ihr Ruhm und ihre Bedeutung im Wesentlichen geknüpft; nicht eine einzelne Erscheinung bildet in ihr das Centrum, von dem aller Glanz ausstrahlte; vielmehr ist in ihr das Licht mehr gleichmäßig auf verschiedne Dichter und Dichtergruppen vertheilt. Mag ihr daher auch ein Geist fehlen, der von der Kritik ganz auf jene höchste Stufe, wie der große Britte, gerückt werden könnte, so besitzt sie dagegen den Vorzug der größeren Fülle und Mannigfaltigkeit, eines ungleich bedeutenderen Reichthums an hohen poetischen Kräften, die nur jener höchsten weichen, aber unmittelbar unter ihr noch immer auf dem Gipfel der Dichtkunst stehen. Die Literaturgeschichte hat sich zwar gewöhnt, Lope und Calderon als Hauptrepräsentanten des spanischen Drama's und so anzuführen, als ob sie in diesem auf eben die Art prädominirten, wie Shakspeare in dem englischen; allein die bessere Kenntniß lehrt, daß die Genannten sich keineswegs so unverhältnißmäßig aus ihrer Umgebung hervorhoben, vielmehr noch eine beträchtliche Anzahl von durchaus ebenbürtigen, gleich fruchtbaren und gehaltvollen Dichtern neben sich haben.

Die vorstehenden einleitenden Bemerkungen haben uns auf den Punkt geführt, wo die specielle Darstellung der Periode des spanischen Drama's, welcher dieser Band gewidmet ist, beginnen kann. Wir haben es hier mit dem ungleich wichtigsten Theile des weitschichtigen Gegenstandes unserer Betrachtung zu thun, mit dem goldnen Zeitalter, der Blüthenepoche des spanischen Theaters. Denn mit Recht darf dieser Name dem Zeitabschnitt beigelegt werden, in welchem sich alle, bisher in einzelne einseitige

Richtungen aus einander getretene Bestrebungen der Schauspielpoesie zu einem compacten und in seiner Art bis zur Vollkommenheit ausgebildeten System dramatischer Kunst vereinigen; in welchem sich ein seltner Verein von Talenten ersten Ranges mit beinahe beispielloser Thätigkeit dieser Kunst widmet; eine Menge verschiedenartiger und selbstständiger, jedoch durch ein gemeinsames Band zusammengehaltener Erscheinungen in ihr hervortritt, deren eine der andern an höchstem Werthe gleichkommt; ein Geist den andern weckt und zum Wetteifer befeuert, und selbst die Werke der minder Begabten poetischen Gehalt mit theatralischer Wirksamkeit in einem Grade verbinden, in welchem diese Vorzüge weder vor- noch nachher gefunden werden.

Diese glänzendste Periode des spanischen Drama's reicht von dem Ausgang des 16. bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Eine bis auf's Jahr genaue Feststellung ihres Anfangs- und Endpunktes kann nicht füglich Statt finden. Wer vermag den Moment genau anzugeben, in welchem die gereifte Manneskraft aus den aufstrebenden Jünglingsjahren hervortritt, oder den, wo sie absterbend in's Greisenalter übergeht? Bei allen solchen Theilungen und Periodisirungen, die doch nicht sowohl von der Natur unmittelbar gegeben sind, als vielmehr unserer Auffassung angehören, zu unserer Orientirung und Verständigung dienen, gibt es auf den Gränzen streitige Gebiete, durch welche sich schwer eine Scheidungslinie ziehen läßt; und zieht man eine solche, so werden sich beständig Fälle ergeben, bei denen man wieder zweifeln muß, ob sie nach diesseits oder jenseits zu rechnen seien. Indessen kann man,

wenn man sich nur der Relativität solcher festen Abgränzungen und der Uebergänge, die hier Statt finden können, bewußt bleibt, den Anfang unserer Periode mit ziemlicher Sicherheit in die Zeit von 1588—1590 setzen. Denn damals begann, wie sich weiterhin als unzweifelhaft feststellen wird, Lope's überwiegender Einfluß auf die Bühne und die Umwälzung, die er in der dramatischen Literatur herbeiführte; und daß mit diesen Ereignissen eine neue Epoche des spanischen Theaters, die sie selbst dessen goldnes Zeitalter nennen, anhebe, wird schon von Lope's Zeitgenossen eingesehen [41]). Schwieriger möchte es sein, den Endpunkt dieser glücklichsten Periode genau zu bestimmen. Daß sie sich durch die ganze Dauer von Lopes und Calderon's Wirksamkeit bis zum Tode des Letzteren (1681) erstrecke, kann nicht bezweifelt werden; hier hat jedes Jahr Werke

[41]) Agustin de Rojas sagt (i. J 1602), nachdem er von der früheren Schauspielkunst zur Zeit des Virues geredet hat: „Jene Zeit ging vorüber und es kam die unsrige, welche man die goldne nennen könnte, auf solcher Höhe stehen heute Comödien, Schauspieler, Intriguen, sinnreiche Einfälle, Sentenzen, Erfindungen, Ueberraschungen, Musik, Zwischenspiele, Lieder, Scherze, Tänze, Verkleidungen, Trachten und Aufzüge; kurz Alles ist bis zu einem Punkt gelangt, über den hinauszugehen unmöglich scheint. Was können die nach uns Kommenden thun, das nicht schon gethan, was erfinden, das nicht schon erfunden wäre? Die Comödie ist so hoch emporgestiegen, daß sie uns aus dem Gesichte schwindet; gebe Gott, daß sie sich nicht verliere! Die Sonne unseres Spaniens, der Phönix unserer Zeit, Lope de Vega, verfaßt in Augenblicken so viele und so gute Stücke, daß weder ich sie zu zählen, noch irgend ein Mensch sie nach Gebühr zu preisen vermag.“ Sodann führt Rojas verschiedne andere Dramatiker an, welche größtentheils eben die sind, die, nach Cervantes, „dem großen Lope bei'm Aufrichten des großen Baues der spanischen Comödie geholfen haben.“

aufzuweisen, die einen derartigen Zweifel niederschlagen können. Aber auch nach dem angedeuteten Zeitpunkt erhalten mehrere der jüngeren Zeitgenossen Calderon's das spanische Nationaltheater noch immer in nicht unbedeutendem Ansehen und andere Dichter einer neuen Generation führen dasselbe unmerklich in das 18. Jahrhundert hinüber. Man könnte daher versucht sein, die hier in Rede stehende Epoche noch bis in dieses Jahrhundert zu verlängern und erst mit dem Einbrechen der französischen Doctrinen einen neuen Zeitraum zu beginnen. Allein dies heiße, sich durch äußeren Schein blenden lassen. Ein Bances Cándamo, ein Zamora, ein Cañizares und andere Dichter aus der späteren Regierungszeit Carl's II. und aus der seines Nachfolgers arbeiten zwar noch mit Geist und Geschick in der alten Manier; allein es ist nur Wiederholung der hergebrachten Formen; eine neue Entwicklung gibt sich nirgends kund, oder was neu ist kann nur für Verwilderung und Rückschritt gelten. Ein kundiges Auge wird daher diese Zeit im Vergleich mit der vorigen als eine Periode des Verfalls und Absterbens erkennen, und beide auseinander zu halten, ist der Geschichtschreiber verpflichtet. In Ermanglung einer scharfen, durch ein äußeres Fac um abgesteckten Gränze nun wird es das Beste sein, die chronologische Scheidelinie im Allgemeinen in die zweite Hälfte der Regierung Carl's II. oder in das letzte Decennium des 17. Jahrhunderts zu legen und sich bei der Einordnung der Dichter, die sich um jenen Wendepunkt gruppiren, mehr von inneren Rücksichten leiten zu lassen.

Den vorliegenden Zeitraum, den wir demnach von 1588 bis gegen den Ausgang des 17. Jahrhunderts setzen,

noch in einzelne Epochen zu zerfällen, scheint nicht räthlich. Denn eine wesentliche Umgestaltung des Drama's fand während desselben nicht Statt; alle einzelnen Erscheinungen in ihm sind trotz mancher innern und äußern Verschiedenheit so eng durch ein gemeinsames Band verknüpft, daß eine Zerstückelung nur dem Verständniß schaden kann. Aber verschiedne Phasen der dramatischen Kunst und Literatur können allerdings in dieser Periode, ihrer Einheit unbeschadet, hervorgehoben werden; und es wird für die Einsicht in die Gliederung des ganzen großen Baues ersprießlich sein, diese schon hier bemerklich zu machen. Die Jahre 1588 — 1600 bezeichnen ein erstes Stadium der Ausbildung, in welchem sich die spanische Nationalcomödie zwar mit Erfolg und ohne durchdringenden Widerspruch in ihren neuen Formen festsetzt, aber unter mancherlei äußeren Hindernissen doch ihre Kräfte noch nicht völlig zu concentriren und zum höchsten Fluge zu erheben vermag. Mit dem neuen Jahrhundert tritt dann eine Zeit ein, in welcher sich das Drama ganz aus eigner Kraftfülle, nur durch den poetischen Gemeingeist der Nation und durch den Wetteifer hochbegabter Dichter gehoben, zu einem Gipfel des Glanzes und Reichthums emporschwingt, über den hinaus kaum noch eine Steigerung möglich scheint. Aber im Jahr 1621, als in Philipp IV. ein geistvoller, der Dichtkunst, und namentlich der dramatischen, mit Leidenschaft zugethaner Fürst den Thron besteigt, gesellt sich zu jenen mehr innern Impulsen noch jede Art von äußerer Begünstigung, und concurrirt mit einer zweiten Reihenfolge von Talenten, um das Theater auf eine neue Stufe des Ansehns zu erheben. Diese beiden mit den Regierungsperioden Philipp's III. und

IV. correspondirenden Phasen der Bühnen-Poesie und Kunst können als deren goldnes Zeitalter im engern Sinne angesehen werden. Mit ihnen ungefähr parallel, aber sich in der Mitte berührend und natürlich nicht immer scharf von einander geschieden, zerlegen sich die Bühnendichter in zwei große Gruppen, als deren Mittelpunkte Lope de Vega und Calderon anzusehen sind. Der Tod Philipp's IV. oder der Regierungsantritt seines schwachköpfigen Nachfolgers (1665) macht dann einen Einschnitt in die Theatergeschichte der ganzen Periode, hinter welchem zwar kein neues Entwicklungsmoment und überhaupt nichts mehr liegt, was der früheren Kraft und Fülle gleichkäme, wohl aber noch eine etwa fünfundzwanzigjährige Zeit der Nachblüthe, die mit der vorigen durch zu viele Fäden zusammenhängt, um sich von ihr abtrennen zu lassen.

Ueber die Umstände, welche das Aufblühen der Schauspielpoesie in dieser großen Periode besonders begünstigten und, nach unserer Einsicht, ihren hohen Flor hervorriefen, ist im Voranstehenden schon Manches niedergelegt. Doch scheint es ersprießlich, noch einiges hierauf Bezughabende nachzuholen.

Der Begünstigung durch den Hof kann unter den Ursachen, welche das spanische Theater emporhoben, nur in sehr eingeschränktem Sinne eine Stelle eingeräumt werden. Eine solche Begünstigung fand erst unter Philipp IV. Statt. Es ist wahr, dieser geistvolle Monarch erhob nicht allein die scenische Darstellung auf seiner Hofbühne von **Buen Retiro** zu einem bis dahin ungesehenen Glanze und Luxus; er erwarb sich auch durch die Aufmunterungen und die sorgenfreie Muße, die er den

talentvollsten Schauspieldichtern gewährte, ein minder zweifelhaftes Verdienst um die wahren Interessen der Kunst. Allein schon lange vor ihm war, ohne Beförderung von oben, vielmehr in vielfachem Conflict mit der Regierung, das Theater zu einem Flor gediehen, den er selbst mit Hülfe aller der außerordentlichen Talente, die er an seinen Hof gefesselt hatte, kaum zu steigern vermochte. Philipp II. wandte allen Künsten, welche das Leben verschönern und veredeln, kalt den Rücken; sein geistloser Nachfolger fand an ästhetischer Unterhaltung eben so wenig Geschmack, und Beide beschäftigten sich mit der Bühne nur, um ihr Hemmnisse und Restrictionen aufzulegen; grade in die Regierungen Philipp's des II. und III. aber fällt der Zeitpunkt, in welchem das Drama zu allseitiger höherer Ausbildung, die Bühne zuerst zu einem an Ueberfluß gränzenden Reichthum gelangte. Die Ursachen dieser Erscheinung müssen also in Verhältnissen liegen, über welche Gunst oder Ungunst der Könige im Wesentlichen nichts vermochte.

Um den Ausgang des 16. Jahrhunderts waren die wildesten Wallungen des ungestüm abenteuernden Geistes vorüber, der die Spanier so lange in seinen Wirbeln fortgerissen hatte; nicht daß die Nation sich nun thatloser Ruhe hingegeben hätte, aber sie begann, ihre früher mehr nach außen hin zersplitterte Thätigkeit nach innen zu concentriren; sie wollte ihre schöpferische Kraft auch im Reiche des Geistes offenbaren und die großen Ideen ihrer Vergangenheit und Gegenwart auch im Gebiete der Kunst auf würdige Art zur Erscheinung bringen. So folgte auf das Jahrhundert der höchsten politischen Macht eines der geisti-

gen Bedeutsamkeit, das jenem den Rang streitig machen konnte. Auf diesem Grunde gedieh die poetische Literatur zu jenem üppigen und vielgestalteten Wuchs, den wir in dieser ihrer Glanzepoche bewundern. Besondere Bedingungen traten hinzu, um das Drama zur Alles belebenden Seele dieser Poesie zu machen. Die Spanier fingen an, nach Wohlsein und behaglichem Lebensgenuß zu streben, und die Früchte ihrer langjährigen Anstrengungen zu genießen. Die Reichthümer, die von allen Seiten zusammengeströmt waren, riefen natürlich das lebhafteste Trachten nach Vergnügungen aller Art hervor; und was konnte diesem Trachten bei einem geistvollen, von großen Erinnerungen und Anschauungen erfüllten, Volke mehr Nahrung geben, als das Schauspiel, das nach jahrhundertlanger Vorbereitung nur eines solchen Moments harrte, um sich als Mittelpunkt des ganzen geistigen Nationallebens festzustellen? In der Gattung der Poesie, welche in ihrer ächten Gestalt die größte Popularität mit tiefsinniger Kunstvollendung verbindet, war Befriedigung für jeden überhaupt eines höheren Genusses Fähigen geboten, sobald nur die Dichter den Nationalgeist richtig aufzufassen und ihm das darzureichen vermochten, was er zu fordern berechtigt war. Wenn dem Spanier in lebenvoller Darstellung auf der Bühne die Großthaten seiner Vorfahren, die Glanzpunkte seiner herrlichen Geschichte vorgeführt wurden, wenn er hier in glänzenden Farben den noch nicht erloschenen Ruhm seiner Nation verewigt, die wunderbaren, seiner Phantasie vertrauten Gestalten einer romantischen Sagenwelt gleichsam in die Wirklichkeit treten und selbst die bunten Erscheinungen der ihn umgebenden Gegenwart in dem Zauberspiegel der Poesie

verklärt wiedergegeben sah. — wie hätte er da nicht alle anderen Ergötzungen dieser höchsten unterordnen sollen? Zugleich war in Madrid, das der Hof inzwischen zu seiner Residenz, die Regierung zu ihrem Sitze erwählt hatte, eine Fülle von Bildung sowohl als Reichthum zusammengeströmt. In dieser Stadt, die nunmehr den Mittelpunkt aller spanischen Provinzen bildete, concentrirten sich alle Radien des Nationallebens. Hier, im Herzen der gewaltigen Monarchie, hier, wo sich im Kleinen ein Abbild des ganzen Volksdaseins darstellte, mußte auch die Bühne veranlaßt sein, ein lebendiges Gemälde dieses Lebens zu entfalten; hier ferner auf dem Sammelplatz des Luxus sowohl als der intellectuellen Kräfte, mußte das Bedürfniß nach dramatischer Unterhaltung lebhaft gefühlt werden. Es wird wohl immer ein innerer und nothwendiger Zusammenhang zwischen den tiefbegründeten Bedürfnissen und Wünschen einer Zeit und den Erscheinungen Statt finden, durch welche sie Befriedigung erhalten. Ein solches Zusammentreffen rief denn auch gerade in dem passenden Moment und als alle anderen Constellationen günstig waren, die Geister hervor, die dem Begehren der Spanier in vollem Maaße Genüge leisten konnten; Dichter, die aus dem innersten Marke ihres Volkes hervorgegangen, und alle Bildung ihrer Zeit in sich zusammenfassend, alle Strahlen der Poesie, die in der Geschichte, der Tradition, dem Glauben und dem geselligen Leben der Nation ausgebreitet waren, wie in einen Brennpunkt sammelten und auf die Bühne leiteten. Und das ist die wunderbare und überraschende Eigenthümlichkeit großer Perioden, daß ein allgemeiner Schwung die ganze Generation durchdringt, daß nicht bloß die äußern

Mittel der Kunst, sondern selbst tiefer liegende Vorzüge gleichsam zum Gemeingut werden, und daß der Genius der Dichtung, wenn er sich auch am glänzendsten in den Werken einiger besonderer Lieblinge offenbart, sich doch nicht auf diese beschränkt, sondern selbst die der weniger Berufenen auf eine Höhe emporhebt, die in minder bevorzugten Zeitläuften nicht erreicht werden kann. So stehen wir hier an einem Punkt, wo das Geständniß eintreten muß, daß alle Umstände, die man als Ursachen der Blüthe des spanischen Theaters anführen kann, diese nur annäherungsweise erklären; daß sich hier Vieles in das geheimnißvolle Dunkel verliert, in welchem das Warum aller Erscheinungen verborgen liegt. Wer vermag jene letzten Gründe aufzudecken, aus denen die Begabung von Individualitäten, Zeiten und Nationen verschieden ausfällt, aus denen die einen mit allem Ueberfluß ausgestattet werden, die andern aber, auch wenn sie durch äußere Verhältnisse zu gleichem Besitz befähigt scheinen, darben müssen?

Bei der Darstellung der Umwandlung, welche das spanische Schauspiel im Beginn dieser Periode erfuhr, ist der im vorigen Abschnitte abgerissene Faden wieder aufzunehmen.

In dem Gewirr heterogener Elemente, die in der bisherigen Bühnenpoesie ungeordnet beisammen lagen, hatte sich noch kein fester Styl und Charakter herausgestellt, und alles bisher Gelieferte konnte mehr nur für Anlage und Skizze, als für ausgebildete Leistung gelten. Allein das Ziel, zu dem alle verschiedenartigen Bestrebungen tendirten und in dem sie allein einen Ruhepunkt finden konnten, lag schon offen zu Tage. Die einzelnen unglücklichen Ver-

suche, einer äußerlich gefaßten Nachbildung des antiken Theaters Eingang zu verschaffen, hatten den gesunden Sinn der Nation, der vor Allem das Vaterländische wollte, auf die Dauer nicht irre leiten können. Der Zwiespalt, der verschiedne der Europäischen Literaturen so lange zerrüttete und um ihre schönste Blüthe betrog, der Kampf zwischen dem Alten, Fremden und Todten auf der einen, und dem Neuen, Eignen und Lebendigen auf der anderen Seite, war in Spanien von Anfang an mit überwiegender Aussicht auf den Sieg des letzteren geführt worden. Die Nachahmung der ordinären Wirklichkeit hatte sich auf der Bühne nicht in Ansehn zu halten vermocht, so daß ihr ein secundärer Platz angewiesen worden war. Die hervorragendsten dichterischen Kräfte hatten sich in dem Streben concentrirt, ein nationales Drama im höheren Styl zur Ausbildung zu bringen und dieses Streben in mannigfachen anerkennungswerthen Leistungen bethätigt, ohne freilich dessen Ziel vollkommen zu erreichen. Das Drama, das sich hier ankündigt, muß sich, ohne seine poetische Würde zu verläugnen, den Sympathien und Interessen des Volkes nahe halten, sich auf die der Nation zunächst liegenden Motive beziehen, sie aber läutern und verklären und den volksthümlichen Character der Poesie mit der Vollendung reiner Kunstbildung verbinden; muß die Erinnerungen der Vergangenheit und die Anschauungen der Gegenwart, welche die Zeit am lebhaftesten bewegen, in dichterischer Gestalt verkörpern, vor Allem daher auch der eigenthümlichen religiösen Geistesrichtung derselben entsprechen. Die Fülle von Erscheinungen, Thaten und Begebenheiten, die sich hiernach zur Darstellung drängt, bedingt eine freie, an die Regeln des Ari-

stoteles nicht gebundene künstlerische Form; eine Form, die dem Genie einen möglichst freien Spielraum gönnt, und, von conventionellen Beschränkungen uneingeengt, nur den unwandelbaren Gesetzen unterworfen ist, die sich aus der Natur der Dinge, aus dem Grundbegriff der dramatischen Kunst ergeben. Der äußeren Fülle der Handlung endlich muß die Mannigfaltigkeit metrischer Combinationen, nach Principien geregelt und sich den verschiednen Bewegungen der Action anschmiegend, entsprechen.

Mit der Lösung dieser Aufgabe nun, an welcher, bewußt oder unbewußt, alle Stimmführer unter den vorangegangenen Bühnendichtern gearbeitet hatten, mit der Feststellung der Form des Drama's, welche die dem spanischen Geiste angemessenste war, beginnt die neue Epoche des Theaters. Welches die wesentlichsten Grundzüge dieser Form sein werden, erhellt im Allgemeinen schon aus dem Obigen; doch ist es nöthig, hier noch etwas näher auf dieselben einzugehen, was am füglichsten in Verbindung mit einem Abriß der verschiednen Gattungen spanischer Theaterstücke geschieht. Natürlich können jedoch hier nur die allgemeinsten, äußerlichsten und durchgängig zu findenden Umrisse gegeben werden; denn im Einzelnen hat das spanische Nationalschauspiel bei den verschiedenen Dichtern mannigfache Modificationen erlitten und verschiedene Physiognomien angenommen, die erst bei Besprechung dieser Dichter gehörig in's Licht treten können.

I. Den bei weitem wichtigsten Bestandtheil, den eigentlichen Mittelpunkt der spanischen Bühne bildet die Comedia. Man nannte so seit Lope de Vega jedes Theaterstück in drei Akten oder Jornadas und in Versen.

Diese beiden Erforderniſſe waren einer **Comedia** durchaus weſentlich und es möchte in unſerer Periode kein Stück in mehr oder weniger als drei Akten, oder in Proſa zu finden ſein, das den Namen **Comedia** führte [42]). Von dem Begriff der Comödie, den wir von den Alten überkommen haben und der ſeine Bedeutung im Gegenſatz zu der Tragödie hat, muß hier ganz abſtrahirt werden. Die ſpaniſche Comedia iſt eine Gattung von Schauſpielen, welche jene Unterſchiede umſchließt und in ſich aufgehen läßt. Dies kann nun in der Art geſchehen, daß die beiden Elemente ſich gegenſeitig durchbringen und mit einander verſchmelzen, d. h. romantiſche Dramen bilden, die weder Tragödie noch Comödie ſind, ſondern beide zur Einheit verbinden; oder ſo, daß dieſer oder jener Beſtandtheil vorwaltet, wo ſich denn Stücke ergeben, die nach den bei uns üblichen Begriffen füglich bald Trauerſpiel bald Luſtſpiel heißen können, aber trotz dem nicht aufhören, im ſpaniſchen Sinne **Comedias** zu ſein [43]). Mit anderen Worten: die **Comedia**

[42]) Lope de Vega nannte ſeine nicht-verſificirte Dorotea **Accion en prosa**, und Calderon das zweiaktige Stück **El Jardin de Falerina** „**Representacion de dos Jornadas.**"

[43]) Wie ganz die ſpecielle Bedeutung des Wortes Tragödie in der umfaſſenden der **Comedia** untergegangen war, beweiſt unter anderen Folgendes Verſchiedene Dichter gaben einzelnen ihrer Stücke, wohl mehr aus Laune, als in der Abſicht, eine innere Verſchiedenheit von den übrigen damit anzudeuten, den Titel **Tragedia**; dieſe **Tragedias** aber führen in den alten Ausgaben meiſt noch die zweite Ueberſchrift: **Comedia famosa** — Mira de Meſcua ſchließt ſeine **Tragedia del Conde Alarcos** (in der V. **parte de Comedias escogidas. Madrid, 1653**) mit den Worten:

Demos fin a una tragedia
Que resulta en mayor gloria,

kann wohl eine tragische oder komische Wirkung haben, aber sie ist weder auf die eine noch auf die andere entschieden hingewiesen. Beide Seiten der Welt- und Lebensanschauung, die tragische und komische, erscheinen daher in der Comedia entweder als gleich berechtigt, oder sie treten in ähnlicher Weise, wie sich dies im Drama der Alten zu voller Klarheit entfaltete, abgesondert aus einander. Aber selbst im letzteren Falle findet noch eine wesentliche Verschiedenheit von der scharfen Sonderung Statt, in welcher sich Trauer- und Lustspiel bei anderen Völkern gegenüberstehen. In allen Stücken der spanischen Bühne, sogar in denen, die auf tragischer Grundlage beruhen und einen entschieden tragischen Eindruck bezwecken, finden sich neben den ernsten einzelne scherzhafte Partien. Diese Mischung — es ist wahr — kann bei ungeschickter und willkührlicher Behandlung die Einheit der Dichtung stören; allein die vorzüglicheren spanischen Dramatiker haben dieselbe in einer äußerst kunstreichen Weise behandelt, die von diesem Tadel nicht betroffen werden kann. Beide Theile sind bei ihnen auf's

Y si os agrada la historia
Dad perdon a la comedia.

Lope de Vega endlich richtet im Laurel de Apolo folgende Worte an den Hauptmann Virues:

O ingenio singular! en paz reposa,
A quien las Musas comicas debieron
Los mejores principios que tuvieron;
Celebradas tragedias escribiste.

Eben so wenig Gewicht ist auf die Ueberschrift Tragicomedia zu legen, die hier und da den spanischen Dramen gegeben wird. Lope de Vega selbst beweist dies dadurch, daß er die Stücke, die er mit diesem Namen bezeichnet, doch in den Vorreden oder Dedicationen derselben wieder Comedias nennt.

innigste verknüpft und verschmolzen; die enge Verbindung derselben gibt sich nicht allein äußerlich dadurch kund, daß für beide die nämlichen Versformen angewandt werden, sondern sie findet auch innerlich Statt. Der Scherz (als dessen Hauptträger meist der Gracioso erscheint) wird keineswegs nur willkührlich in die Hauptaction eingeschoben, sondern ist derselben so wesentlich, daß sich nur wenige Stücke finden werden, aus denen man ihn streichen könnte, ohne das Ganze zu entstellen. Die komischen Motive dienen den tragischen zum erläuternden Gegenbilde; erst aus dem Verein beider tritt die volle Wahrheit hervor, die in der Aufregung der Affecte und Leidenschaften nur einseitig zu Tage kommt. Die lächerlichen Figuren stellen dem Zuschauer mit bewußter und absichtlicher Uebertreibung das Verkehrte in der Handlungsweise der Hauptpersonen dar; sie machen ihn darauf aufmerksam, wie diese in ihren Bestrebungen einseitig befangen seien; auch sie, deren niederer Sinn sich zu gar keiner höheren Lebensanschauung erheben kann, haben freilich nicht die Wahrheit auf ihrer Seite, aber sie deuten den Standpunkt an, auf den man sich stellen muß, um den richtigen Ueberblick über das Ganze zu gewinnen. Wenn nun dies eine Bestimmung der komischen Bestandtheile des spanischen Drama's ist, so ist es doch nicht die einzige. Der Gracioso und die Graciosa bringen mit ihrem scharf analysirenden Verstande manches geheime Rad in dem Triebwerke der Handlung zum Vorschein; sie bieten zugleich in der Niedrigkeit ihres Denkens und Seins eine Unterlage dar, auf der sich der Adel und die Reinheit in den Gesinnungen der Hauptpersonen desto höher hebt. Die Bedeutung dieser Partien,

die sich meistens in der Form einer Parodie der Haupthandlung darstellen, greift mithin weit über die nächste äußere Erscheinung hinaus.

Wie sich nun das spanische Trauerspiel schon durch diese Mischung des Tons neben sonstiger innerer und äußerer Verschiedenheit von dem antiken lossagt, so werden auch diejenigen Comödien, welche nach unseren Begriffen am meisten in die Kategorie des Lustspiels fallen, durch ihre ganze Organisation doch aus der Sphäre dessen herausgerückt, was bei den Alten und bei den meisten neuen Völkern so genannt wird. Was sie zu Lustspielen im Sinne dieser macht, ist die allgemeine Lebensansicht, die sich mehr auf die heitere Außenseite des Daseins, als auf die tieferen Ursachen der menschlichen Schicksale richtet. Innerhalb dieses Kreises aber findet eine merkbare Verschiedenheit Statt. Satire, lächerliche Scenen, Personen und Situationen sind in ihnen, mit seltenen Ausnahmen, nur untergeordnete Bestandtheile, nur die Folie für eine edler gehaltene Haupthandlung, die sich zwar im Allgemeinen innerhalb der komischen Weltanschauung bewegt, aber durchaus nichts mit jener Possenreißerei, jener caricaturartigen Darstellung einzelner Schwächen und Laster zu thun hat, die so oft mit dem Komischen identificirt wird. Alle spanischen Lustspiele werden durch irgend ein ideales Moment über die gemeine Wirklichkeit emporgehoben. Daher liegen auch Uebergänge in's Pathetische und Erhabene nicht außer ihrem Bereich. Man sieht, wie auf diese Weise jene Gattung von Schauspielen entstehen kann, welche als romantische, weder Trauer- noch Lustspiel zu nennende, Dramen bezeichnet worden sind. Wenn nämlich der Dichter die Erschei-

nung oder Wirklichkeit für sich in's Auge faßt, ohne tiefer bis zu dem ewigen Fundament des Menschengeschicks vorzubringen; oder wenn er sich auf einen Standpunkt stellt, von welchem aus die Elemente des Tragischen und Komischen, welche dem irdischen Dasein zu Grunde liegen, mehr in ihren Wirkungen, als an und für sich betrachtet werden, so kann er Stücke hervorbringen, die in dem bunten Wechsel ihrer Scenen bald tragische, bald komische Anklänge darbieten, ohne deshalb die künstlerische Einheit einzubüßen. Denkt man nun an die Abstufungen, Uebergänge und Verwandtschaften, die unter den drei hier durchgegangenen Hauptgattungen der spanischen Comödie Statt finden können, so wird klar, wie man, um endlosen Irrungen vorzubeugen, ihnen allen am besten den umfassenden Namen Comedia im Sinne der spanischen Theatersprache läßt, ohne sie in die gewöhnlichen Eintheilungen der Aesthetik zu zwängen.

Ein gleich freier Spielraum, wie in Bezug auf die tragische oder komische Wirkung, findet nun auch in allem Uebrigen innerhalb der spanischen Comödie Statt. So ist es nicht gegen den Geist einer Comedia, eine Menge weit auseinanderliegender Begebenheiten, Situationen und Motive nur lose verknüpft und in mehr novellistischer Weise an einander zu reihen; aber man darf deßhalb noch nicht den Ausdruck „dramatische Novelle" für alle spanischen Schauspiele gebrauchen. Viele derselben könnten eben so gut dramatische Epen heißen; andere dagegen, und unter den Werken der besseren Dichter die meisten, haben ganz jene Einheit der Scenenfolge, jenen mit Nothwendigkeit zu einem bestimmten Ziel hinstrebenden Fortschritt der Handlung,

welcher dem strengen Drama nöthig ist. — In demselben Sinne kann die poetische Intention des Stückes bald mehr durch die Zeichnung der Charactere, bald mehr durch die Situationen und die Führung der Fabel herausgestellt werden. Es bedarf ferner wohl kaum der Erwähnung, daß in Absicht auf die Wahl der handelnden Personen keine Art von Beschränkung Statt findet; daß Könige und Ritter, Bauern und Bediente, allegorische und mythologische Personen, Heilige, Engel und Teufel und selbst die höchsten Gegenstände der christlichen Verehrung füglich in demselben Stücke neben einander auftreten können; daß endlich in Bezug auf den Stoff die Geschichte und Sage aller Völker eben so wohl wie das endlose Gebiet der freien Erfindung ausgebeutet wird. Ein ganz eigenthümlicher, nirgends in gleicher Stärke hervortretender Zug der spanischen Comödie nun besteht darin, daß sie in Allem, was sie vorführt, sich die nächste Gegenwart und Umgebung, in der sie selbst lebt, abspiegeln läßt; daß sie die fernste Vorzeit, die fremdeste Begebenheit in die heimische Sitte und Gewohnheit hinüberzieht und selbst das Entlegenste durch Umwandlung gleichsam zum spanischen Nationalgut macht. Gewiß ist diese Art, die Gegenwart zur Grundlage der Darstellung zu machen und alle poetischen Elemente aus ihr zu schöpfen, die einzige, wie ein wahres Nationalschauspiel entstehen kann. Denn das Drama, das vor Allem auf lebhafte Anregung seiner Zuhörerschaft bedacht sein muß, wird durch alles Entlegene, nicht unmittelbar Verständliche in seiner lebendigen Wirkung beeinträchtigt, und vermag die Begebenheiten und Verhältnisse früherer Zeiten oder ferner Länder nur insofern zu gebrauchen, als es sie mit der Gegenwart

verknüpfen und seinen Zuschauern in nächste Nähe rücken kann. Nur bei Stoffen aus der nationalen Geschichte oder Sage hat sich daher die spanische Comödie bemüht, sich genau in den Geist und Ton vergangener Zeiten zu versetzen, weil diese der lebenden Generation noch mannigfach vertraut und gegenwärtig waren; die Geschichten des classischen Alterthums und des Auslandes dagegen finden wir durchaus phantastisch und in der Art behandelt, daß die spanische Nationalität, die Sitte und Sinnesart der Gegenwart überall durchklingt. Der Fehler aber, durch den sich die französischen Tragiker lächerlich gemacht haben, indem sie die Gesinnungen und Charactere ihrer Helden mit deren Handlungen in Widerspruch brachten und die erhabenen Gestalten einer heroischen Zeit in ihre flache conventionelle Bildung, ihr abgeschmacktes Hofceremoniell hinüberzogen, kommt bei den Spaniern nicht vor, da diese das Fremde in allen seinen Beziehungen und bis in die Motive hinab umzuwandeln und sich anzueignen, Inhalt und Form in vollkommenen Einklang zu bringen wissen, und eine mit großartiger Poesie hinreichend erfüllte Gegenwart besitzen, um dem entlehnten Stoff auch auf dem neuen Boden eine angemessene Umgebung zu verleihen.

Von den dramatischen Gesetzen der Alten, oder vielmehr von den Regeln, die hirnlose Kritiker dem antiken Drama untergeschoben haben, sagt sich die spanische Comödie auf's entschiedenste los. Die Einheit der Zeit und des Ortes, welche, insoweit sie wirklich von den Griechen beobachtet wurde, durch ihren Chor bedingt war, fiel mit diesem von selbst weg; die Bemühung, sie aufrecht zu halten würde zu einer willkührlichen Einengung und zu

ungereimten Consequenzen geführt haben, die dem gesunden Sinne der Nation widerstrebten, wenn sie sich auch von dem Warum keine Rechenschaft gab. Die mechanische Einheit der Handlung, wie die dickfellige Aesthetik der Antiquare sie lehrte, wird nicht minder bei Seite geschoben. Aber wenn die spanische Comödie somit die vermeintlichen Regeln des antiken Lust- und Trauerspiels von sich weist, so fehlt doch Alles daran, daß sie ihrem Begriff nach und wie sie von den Meistern aufgefaßt worden ist, gar keine Regeln anerkennte. Statt an conventionelle Regeln hält sie sich an die ewigen, von der Natur dictirten und sich der unbefangenen Betrachtung von selbst ergebenden Gesetze der Kunst; mit anderen Worten, sie macht die ideelle Einheit der Handlung, die Unterordnung aller Theile unter die Idee des Ganzen zu ihrem Princip. In der Befolgung dieses Princips besteht ihre künstlerische Form, wie sie sich bei allen besseren Dichtern in hoher Vollkommenheit findet; die Abirrungen Einzelner aber werden unserer Behauptung, durch welche jener abgedroschene Vorwurf, das spanische Schauspiel sei ein ganz abnormes, außer aller Regel stehendes Product, zurückgewiesen ist, in den Augen Verständiger keinen Eintrag thun.

Besonders eigenthümlich zeigt sich, bei fernerer Betrachtung, die Comedia in der Anwendung der Dichtformen, aus deren organischer Einigung das Drama hervorgeht. Die lyrischen und epischen Bestandtheile nämlich erscheinen in ihr mehr abgesondert und für sich bestehend, als in dem Schauspiel irgend einer anderen Nation. Freilich sind die lyrischen Empfindungsgemälde, die weitläuftigen, beschreibenden und ausmalenden Erzählungen, denen wir in ihr

begegnen, der jedesmaligen Stimmung der Redenden und den Umständen angemessen, aber sie gewinnen die größte Selbstständigkeit, welche ohne Aufhebung des dramatischen Charakters des Ganzen möglich ist, runden sich in sich ab und heben sich auch durch die Form sehr merklich aus dem Dialog hervor.

Wenden wir uns zu der sprachlichen Gestalt der spanischen Comödie, so finden wir, wie schon gesagt, die metrische durchweg angenommen. Nur die Briefe, welche gelegentlich vorkommen, pflegen in Prosa zu sein. In der Anwendung der Versmaaße sind die verschiedenen Dichter, ja dieselben in verschiedenen Perioden ihrer Thätigkeit, verschiedenen Grundsätzen gefolgt, wovon später. Hier, wo noch nicht speciell auf das Verfahren der einzelnen Dichter eingegangen werden kann, läßt sich in dieser Beziehung nur Folgendes hervorheben. Die spanische Comödie schließt im Allgemeinen keine der überhaupt in castilianischer Sprache üblichen Versformen aus; doch sind unter diesen diejenigen, die nur ausnahmsweise und in ganz singulären Fällen vorkommen, von denen zu unterscheiden, die gemeinhin von allen Dramatikern gebraucht werden. Zu letzteren gehören:

1) Der vierfüßige Trochäus, der eigentliche Grundton des spanischen Schauspiels, in den alle anderen Modulationen und Ausweichungen wieder zurückleiten. Wenn die Griechen den jambischen Rhythmus als das der gemeinen Rede am nächsten kommende und zur Darstellung einer Handlung geeignetste Maaß bezeichneten[44]), und dieser

[44]) Aristoteles Poetik IV.; Rhetorik III. 8. Demetrius de elocutione, §. 43.

Ausspruch auch für die meisten neueren Sprachen gelten kann, so tritt in der castilianischen ein verschiedenes Verhältniß ein. Ihr war der trochäische Sylbenfall als der natürlichste gleichsam angeboren; die zwanglosen Ausströmungen volkspoetischer Begeisterung ergießen sich dem Spanier noch heute, wie einst seinen Vorfahren in den Asturischen Bergen, wie von selbst in diese Tonweise. Durch jahrhundertlange Behandlung der Lieder- und Romanzensänger hatte der Trochäus zu seinem ursprünglichen Vorzug, der größten, sich vom gewöhnlichen Dialog kaum erhebenden Simplicität, noch jede Art der Ausbildung und eine Biegsamkeit erhalten, mit der er sich der Vielseitigkeit der Situationen und jeder Schwingung der Rede anzuschmiegen vermochte. Gewiß mußte dieses Maaß das geeignetste sein, die sprachliche Grundlage des spanischen Drama's zu bilden; und daß es den Sieg über das jambische davontrug, liefert einen Beweis von der naturgemäßen, organischen Bildung dieses Drama's, da die Nachbildung fremder Muster unstreitig auf einen anderen Weg geführt haben würde. Die Hauptformen des vierfüßigen Trochäus, die im Drama vorkommen, sind nun:

a) die Romanze, oder die trochäischen Reihen mit durchgehenden Assonanzen in solcher Ordnung, daß der vierte Vers die Assonanz oder das Echo der Endvocale des zweiten enthält, der sechste die beider u. s. w. In den früheren Werken des Lope de Vega und seiner Zeitgenossen wird diese Form, ihrem Ursprung in den alten Volksromanzen entsprechend, gemeinhin nur für Erzählungen gebraucht; in den spätern gewinnt sie mehr Umfang, bis sie bei Calderon und den Dichtern seiner Zeit und Schule

außer in den Erzählungen und anderen langen Reden auch im gewöhnlichen Dialog und in den bewegten, rasch fortschreitenden Theilen der Handlung vorherrschend auftritt.

b) Die Redondille, oder vierzeilige Strophe mit solcher Reinstellung, daß der vierte Vers auf den ersten, der dritte auf den zweiten reimt. In Lope's ältern Stücken bildet sie neben der gleich zu nennenden Versgattung die gewöhnlichste und durchgehendste Form der dramatischen Rede in mannigfachen Nüancirungen; Calderon und die Späteren pflegen sie vorzugsweise für reflectirende Momente, für zärtliche oder tändelnde Stellen und für Antithesen-Spiele zu wählen.

c) Die Quintille, d. h. fünfzeilige Strophe mit verschiedner Reimstellung (a b a b a, a a b b a oder a b b a a); wenn paarweise zu einer zehnzeiligen verbunden, Decime oder Espinele genannt. Von ihrer Anwendung gilt dasselbe, was eben von der Redondille gesagt wurde.

2) Der Jambus, im Gegensatz zum Trochäus das feierlichere Maaß, in folgenden Formen:

a) Als Octave (italienische Stanze, ottave rime) für lange monologartige Beschreibungen, pomphafte, weitläuftig ausmalende Erzählungen, oder für den Dialog, wo ihm besondere Würde und Großartigkeit gegeben werden soll.

b) Als Sonett für Antithesen, gespitzte Fragen und tiefsinnige Antworten, oder für Ausbrüche der Empfindung, die durch eine Vergleichung oder einzelne Betrachtung herbeigeführt werden.

c) Als Terzine, vornämlich für den getragenen und ernsten Dialog, bei Lope und den Aelteren sehr häufig,

bei Calderon seltener, jedoch hier und da (z. B. gleich im Anfang des standhaften Prinzen) vorkommend.

d) Als *Lira* oder sechszeilige Reimstrophe, von deren abwechselnd drei- und fünffüßigen Jamben die vier ersten Kreuzreime haben, die beiden letzten dagegen mit einander reimen. Der männliche Reim scheint ausgeschlossen zu sein, daher die Verse immer sieben oder eilf Sylben zählen[45]). Auf kein Sylbenmaaß pflegt ein so großes Ge-

[45]) Die Strophe, welche ursprünglich und eigentlich Lira hieß, war fünfzeilig und führte ihren Namen von einer berühmten Ode des Garcilaso, deren erster Vers lautet:

Si de mi baja *Lira*
Tanto pudiese el son, que en un momento
Aplacase la ira
Del animoso viento
Y la furia del mar y el movimiento.

Sodann ward dieser Name auf die verwandte sechszeilige Strophe ausgedehnt, deren Schema aus folgenden beiden Beispielen erhellt (sie sind aus Moreto's Sin Honra no hay valentia, Jornada I.):

Divino y claro objeto,
Del regalado Amor lugar sagrado,
De Venus dedicado
Por afable y gallardo y por secreto,
Donde Amor se regala,
Pluma del Sol que con su luz se iguala:

Jardin bello y florido
Que con decir agradecido basta,
Pues de flores vestido
Con tan clara limpieza honesta y casta
Tesoro de Amaltea
Ejercitas en trono de la idea.

Dies ist die dramatische Lira. Die in den vier ersten Versen möglichen Reimstellungen sind in den beiden angeführten Beispielen erschöpft; der Wechsel der Verse von drei und von fünf Füßen ist

wicht gelegt zu werden, wie auf dieses, das für den leidenschaftlichen Dialog, für die drängende Fülle lyrischer Ergüsse, für die rasch wechselnde Bilderpracht der Beschreibung gebraucht wird. In den älteren Dramen unserer Periode erscheint diese Lira sehr häufig; in den späteren, namentlich den Calderon'schen, seltner, indem hier an ihre Stelle gewöhnlich die

e) *Silva* tritt, d. h. eine Mischung drei- und fünffüßiger (sieben- und eilfsylbiger) gereimter Jamben ohne Strophenabtheilung. Der Wechsel des längeren Verses mit dem kürzeren kann entweder von Zeile zu Zeile oder in freierer Art erfolgen, in welchem letzteren Falle bisweilen der Hendekasyllabus vorwaltet, so daß der kürzere Vers nur dann und wann dazwischentritt; ebenso treten die Reime bald in unmittelbarer Aufeinanderfolge, bald in verschränkter Stellung ein. Dieses Maaß scheint aus einer nachlässigen Behandlung des vorigen hervorgegangen zu sein, mit dem es bei oberflächlicher Betrachtung auch häufig vermengt worden ist.

Neben den angeführten Versformen von sehr ausgedehntem Gebrauch finden sich nun noch viele andere, nicht gleich häufig vorkommende, deren einige mehr bei den älteren Dramatikern dieses Zeitraums heimisch sind, sich späterhin aber allmälig verlieren, andere dagegen überhaupt nur selten und in ganz einzelnen Fällen zur Anwendung kommen. Die Zahl und Mannigfaltigkeit dieser Formen

indessen nicht an die hier waltende Regel gebunden, sondern kann sich auch eine andere Norm geben, nur daß der Dichter das in der ersten Strophe angenommene System auch für die folgenden beibehalten muß — Uebrigens hüte man sich, die Lira mit der Silva zu verwechseln, wie viele Schriftsteller gethan haben.

erscheint, wenn alle speciellen Modificationen und Abarten in Betracht gezogen werden, ungemein groß; und nicht auf jede einzelne, die von diesem oder jenem Dichter aus Willkühr oder um seine Sprachvirtuosität glänzen zu lassen, gebraucht worden ist, sondern nur auf die Hauptklassen können wir im Folgenden Rücksicht nehmen.

Die *Endechas* oder dreifüßigen Trochäen mit Assonanzen in jedem zweiten Vers, vorzugsweise für klagende Berichte und Erzählungen gebraucht.

Die vierfüßigen gereimten Trochäen mit eingemischten Halbversen (Versos de pie quebrado) in mehrfachen Combinationen, wie die untenstehenden Beispiele zeigen können, welche indessen die mannigfaltigen hier möglichen Anordnungen keineswegs erschöpfen [46]).

Der *Verso suelto* oder fünffüßige Jambus ohne

[46]) Quintillas mit gebrochenen Füßen:

No aumenten, doña Maria,
Mis ánsias vuestros enojos
Que en vos salen por los ojos
Parando en el alma mia.
No sabia
Que desposados los dos
(Ay honra, ay Dios!)
Cuando sú fama ofendiera
Se atreviera
Al Cielo, a mi honor y à vos.

(Aus Escarmientos para el cuerdo von Tirso de Molina, Akt III.)

Verspaare, deren zweite Zeile immer eine gebrochene ist:

Abre la puerta vejona
Cara de mona,
Abre hechicera, bruja,
La que estruja
Quantos niños ay de teta,

Reim, oder mit nur hin und wieder eingemischten Reimen namentlich gegen den Schluß (ganz wie der **blank verse** n Shakspeare's früheren Schauspielen); bei Lope in den nur die Handlung fördernden Scenen sehr häufig; Calderon hat ihn niemals.

Die italienische Canzonenform in ihren verschiedenen Gestaltungen (in Lope's **Arauco domado**, Akt I., z. B. nach dem Muster von Petrarca's **Dolci, chiare e fresche acque**). Ihr Vorkommen ist jedoch im Ganzen selten.

Die ***Anacreonticas*** oder Jamben von sieben Sylben, durch das Band der Assonanz zusammengehalten (z. B. in Calderon's **Gran Zenobia**, Akt II.).

Die ***Versos de arte mayor*** oder dactylischen Verse, nur sehr selten und, wie es scheint, immer nur in der Absicht gebraucht, der Rede ein alterthümliches Colorit zu geben (so in **La Patrona de Madrid, nuestra Señora de Atocha** von Francisco de Rojas, Jornada I.).

Die Hendekasyllaben mit sogenannten Kettenreimen, eine ganz eigenthümliche, nicht eben häufig vorkommende Form, deren Structur aus folgendem Beispiel erhellt:

Saben los cielos, mi Leonora *hermosa*,
Si desde que mi *esposa* te *nombraron*,
Y de los dos *enlazaron* una *vida*,
Por vella *divertida* en otra *parte*,
Quisiera *aposentarte* de *manera*

Por alcahueta
Onze veces azotada
Y emplumada! etc.
(Aus Lope's **Rufian Castrucho**, Akt II.).

En ella que no ***hubiera*** **otra** ***señora,***
Que no siendo ***Leonora*** **la ocupara.**

(Aus **El Pretendiente al revés** von Tierso de Molina, Jornada **II.**). Der dritte Fuß des nächsten Verses enthält dann wieder den Reim auf **ocupara** u. s. w.

Die **Letras** oder Themas mit dazu gehörigen Glossen oder poetischen Variationen, und endlich fast alle älteren national-spanischen Liederformen, **Canciones, Villancicos, Chanzonetas** und **Cantarcillos**, jedoch nicht als eigentliche Bestandtheile der dramatischen Rede, sondern als eingeschaltete Gesänge oder Improvisationen.

Besitzt der spanische Dramatiker in diesen Metren ein so mannigfaltiges sprachliches Baumaterial, wie kein anderer, so wird es seine Aufgabe sein, die durch willkührliche Behandlung leicht entstehende Buntscheckigkeit zu vermeiden, durch symmetrische Anordnung, so daß die musikalischen Effecte mit den dramatischen correspondiren, Inhalt und Form in Einklang zu bringen. Die besseren Dichter dieses Fachs nun haben hierin eine vollendete Meisterschaft gezeigt, so daß ihre Dramen wie kunstreich gefügte Tonwerke in mannigfaltigen Wendungen die verschiedenartigsten Modulationen und Tonarten anstimmen und sich doch wieder harmonisch in den Grundaccord auflösen.

Die Betrachtung der mehr innerlichen Eigenschaften der spanischen Schauspiele muß für die den einzelnen Dichtern gewidmeten Artikel aufgespart bleiben, da das Suchen nach solchen Merkmalen, die als durchgehend für Alle gelten können, doch immer nur die Oberfläche streifen kann. Noch ist jedoch übrig, von den verschiedenen Gattungen der Comödie zu handeln. Es begreift sich, daß bei der

schon hervorgehobenen umfangreichen Bedeutung des Ausdrucks Comedia sich unter den von diesem allgemeinen Classennamen umfaßten Stücken sehr verschiedene Arten unterscheiden lassen werden. Je mehr man das spanische Theater kennen lernt, um so mehr überzeugt man sich, daß es unter seinen fast unübersehbaren Reichthümern mehr besondere Typen von Schauspielen aufzuweisen hat, als die unterscheibungssüchtigste Aesthetik in ihren Abtheilungen unterzubringen vermag. So kann man, je nach den wechselnden Rücksichten der Betrachtung, nach Inhalt und Form, die spanischen Comödien in historische, rein erfundene, mythologische, pastorale, sagenhafte, symbolische, burleske, in Sittengemälde aus dem Leben der Gegenwart, in romantisch ungebildete Schauspiele aus der alten oder neuen Geschichte, in Intriguen- und Situationsstücke u. s. w. sondern, und solche Eintheilungen in der That nach den Gesichtspunkten und Relationen, die man annimmt, beinahe bis in's Unendliche vervielfältigen. Die prägnantesten dieser Gattungsunterscheidungen sind allerdings geeignet, die Uebersicht über die weitschichtige dramatische Literatur der Spanier zu erleichtern, und in diesem Sinne werden wir auf sie zurückkommen. Ganz unabhängig hiervon indessen haben sich in der spanischen Theatersprache gewisse Gattungsnamen festgestellt, die in allen Literärgeschichten eine bedeutende Rolle spielen. Wem fielen nicht sogleich die Benennungen Comedias de Capa y espada, heroicas, de figuron u. s. w. ein, die jeder Literat, der seine Kenntniß des Spanischen zeigen will, an den Fingern herzuzählen weiß? Es ist über diesen Gegenstand so viel Irrthümliches, Schiefes und sich Widersprechendes ver-

breitet worden, zuerst von la Huerta, einem oberflächlichen Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts, dann von Bouterwek, der auf jenem fußte, und zuletzt von Aesthetikern und Compendienschreibern, die wieder letzteren abschrieben, daß derjenige, der sich an solche neuere Definitionen und Erklärungen hält, oder auch nur von ihnen eingenommen an die ächten Quellen geht, unmöglich eine Einsicht in die wahre Lage der Dinge gewinnen kann. Gewiß muß man sich daher sehr versucht sehen, die früheren Meinungen lieber gar nicht zu berücksichtigen und die an sich durchaus nicht schwierige Sache einfach darzulegen. Auf der anderen Seite aber macht die allgemeine Verbreitung jener verkehrten Auffassungen bis in die Conversationslexica und Lehrbücher der Literaturgeschichte hinein, unerläßlich, wenigstens die wesentlichsten Punkte, auf denen der Irrthum beruht, hervorzuheben, und zugleich wird hierdurch die richtige, sich aus den Quellen ergebende Ansicht vorbereitet werden. Einstweilen sei die Aesthetik gefaßt, alle ihre schönen theoretischen Luftgebäude zusammenstürzen zu sehen; vor allen Dingen aber bitten wir die Philosophie auf's inbrünstigste, sich erst einigermaßen in dieser Sache zu orientiren, bevor sie ihre tieffsinnigen Constructionen beginnt, und auf drei Namen hin, die sie zufällig aufgegriffen hat, in der Dreieinigkeit das tiefste Wesen des spanischen Drama's ausgesprochen findet [47]).

[47]) Wirklich hat unlängst ein Philosoph nach jenen drei Stufen, an denen alle Dinge im Himmel und auf Erden abgezählt werden, die Comedias de capa y espada das Ansich, die Comedias heroicas das Fürsich, die Comedias divinas, das Anundfürsich (mit anderen Worten: Gott Vater, Sohn und heiligen Geist) des spanischen Theaters genannt.

Die Irrthümer in den bezeichneten Darstellungen sind verschiedener Art und haben verschiedene Ursachen, die einzeln angegeben werden müssen. Einmal stellt man sich vor, die Classennamen, auf welche angespielt wurde, seien feststehende, Inhalt und Form genau bestimmende Bezeichnungen für scharf gesonderte Schauspielgattungen, so daß jede Comödie nothwendig entweder in die eine oder in die andere Classe gehöre. So hat la Huerta alle in sein **Theatro Hespañol** aufgenommenen Schauspiele unter bestimmte Rubriken, als **Comedias de capa y espada, heroicas, de figuron** u. s. w. vertheilt. Wie wenig Berechtigung zu einem solchen Verfahren vorhanden sei, wie dasselbe überall nur auf Willkühr beruhen und falsche Begriffe zur Folge haben könne, wird alsbald klar werden. Zu der ersten Verkehrtheit aber gesellt sich sogleich noch eine zweite, nämlich eine gänzliche Verwirrung der Chronologie, mit der man Ausdrücke, die erst in späterer Zeit aufgekommen sind, in die frühere hineinträgt; der Name **Comedia heroica** z. B. ist erst im 18. Jahrhundert gebräuchlich geworden und der Blüthenperiode des spanischen Theaters fremd, wenigstens als Gattungsname und in der Bedeutung, die man ihm unterlegt; wenn er ja einmal vorkommt, so will er nichts bezeichnen, als eine Comödie, die heroische Thaten, kriegerische Begebenheiten darstellt. Auf der anderen Seite dagegen werden Benennungen, die während dieser Periode wirklich in allgemeinem Curs waren, ganz außer Acht gelassen, so die **Comedias de ruido**. Zugleich quält man sich, den so willkührlich herausgegriffenen Worten Bedeutungen unterzuschieben, an die kein Spanier je gedacht hat. So sagt z. B. Val. Schmidt in einem

Aufsatz über Calderon (in den Wiener Jahrbüchern, Band XVII.): „Der ewig wiederkehrende Inhalt der Comedia heroica ist, wie eine Frau von ihrem Fürsten aus Liebe verfolgt wird und wie sie sich durch allerlei Mittel vor ihm zu schützen sucht.“ Aber der Ausdruck Comedia heroica war ja, wie schon gesagt, den Dramatikern der älteren und bedeutendsten Zeit, mithin auch dem Calderon ganz unbekannt, und dann kann ein besonderer Umstand, um den sich die Verwicklung in einigen Stücken dreht, doch nicht Criterium einer ganzen Classe von Schauspielen sein. Aehnliches haben die Comedias de capa y espada erfahren, die man meistens als Intriguenstücke oder als „romantische Sittengemälde nach dem Leben“ definirt findet. Aber auch dies waren der Fehlgriffe noch nicht genug. Während man auf der einen Seite die Gattungen der Comödie in ganz unbegründeter Weise scharf abzugränzen bemüht war, riß man auf der anderen die Schranken ein, welche die übrigen Theaterstücke von den Comödien trennten. So lange ein ausgebildetes spanisches Drama existirt, haben Comedias, Autos, Loas, Entremeses als gesonderte Gattungen gegolten; diese Theilung steht fest, und dies, sollte man denken, müßte Jedem bekannt sein, der irgend von solchen Dingen Notiz nimmt. Nun aber lesen wir überall, wo von diesem Gegenstande die Rede ist: „Die geistlichen Comödien (Comedias divinas) theilte man seit Lope de Vega in dramatisirte Lebensläufe der Heiligen (Vidas de Santos) und in Frohnleichnamsstücke (Autos sacramentales).“ Natürlich ist dies aller Orten aus Bouterwek abgeschrieben, und doch hätte ein flüchtiger Blick in die Quellen der spanischen Theatergeschichte das Irrige

davon lehren können. Die Autos sind niemals zu den **Comedias** gerechnet worden, sie sind in Stoff und Structur auf's wesentlichste von diesen verschieden und keinem Spanier ist es je eingefallen, beide zu verwechseln [48]. Den zweiten Irrthum, der die Autos so wie die **Vidas de Santos** erst zur Zeit des Lope de Vega entstehen läßt, wollen wir hier nicht einmal rügen.

Welche Bewandtniß aber hat es nun mit jenen Classennamen der Comödien? Die Auffassung, die sich aus Prüfung der Quellen unabweisbar ergibt, ist folgende: Es waren populäre und daher unbestimmte und schwankende Ausdrücke, um theils den scenischen Apparat, mit dem die Comödien aufgeführt wurden, theils ziemlich vag die Natur des Stoffes, den diese behandelten, zu bezeichnen. Ueberall hielten sie sich nur an das Aeußerliche; nur im Publicum, das ihnen nicht immer klare und präcise Begriffe unterlegte und ihre Bedeutung keineswegs scharf markirte, hatten sie Curs; kein Dichter dagegen hat sein Stück je selbst **Comedia de capa y espada**, oder wie die Worte weiter heißen, betitelt, ja kein Buchhändler ein Schauspiel mit solcher Ueberschrift versehen [49]. Es ist daher ganz ver-

48) Wenn in der **Loa** zu Lope's Auto **el Nombre de Jesus** auf die Frage: **que son Autos?** geantwortet wird:

Comedias a gloria y honor del pan
Que tan devota celebra
Esta coronada villa,

so ist hier das Wort **Comedia** nicht in seiner engeren Bedeutung, sondern als allgemeiner Ausdruck für „ein Werk in dramatischer Form“ gebraucht.

49) Die einzige, mir bekannte Ausnahme hiervon ist das Schauspiel **la venganza honrosa** von Gaspar Aguilar, das in der **Parte V.**

geblich, von diesen Ausdrücken Genauigkeit zu erwarten, oder gar Auskunft über die innere Beschaffenheit der Schauspiele von ihnen erhalten zu wollen; man darf sie nicht auf die Folter spannen, um ihnen ein Geständniß der Art abzupressen, die Antwort wird nur erzwungen und irreleitend sein. Ueber das eigentliche Wesen eines Schauspiels, über die darin waltenden dramatischen Elemente, darüber, ob es ein novellenartig oder ein streng dramatisch gefugtes, ob es ein Intriguen- oder Characterstück, ob es historisch oder von welchem Inhalt es ist, — über dies Alles kann man durch den bloßen Namen nichts Ausreichendes erfahren. Und so wenig bezeichnen diese Namen besondere, durch innere Verschiedenheit von einander getrennte Gattungen, daß das nämliche Stück nach den verschiedenen Punkten, auf die man gerade sein Augenmerk richtet, mehreren Classen zugleich angehören kann. Dramatisirte Heiligenlegenden z. B. heißen mit Rücksicht auf den Inhalt **Vidas de Santos**, in Betracht des Bühnenaufwandes aber, den sie erforderten, **Comedias de ruido** oder **de teatro**. So begreift sich denn auch, wie mißlich und wie nutzlos, abgesehen von den hierbei vorgefallenen offenbaren Versehen, das Beginnen sein muß, alle Comödien unter solche Classen zu vertheilen, die an sich nur einer willkührlichen und trivialen Auffassung ihr Entstehen danken, dann aber auch für Character und Kunstform eines Stücks ohne alle Bedeutung sind. Diese Eintheilungen und ihren Sinn zu kennen, ist nun freilich nicht überflüssig, und deshalb gehen

de la Flor de las Comedias de España, (Madrid, 1616) den Titel Comedia de capa y espada trägt.

wir sogleich an ihre Betrachtung im Einzelnen; aber wir wiederholen zuvor: man hüte sich, sie für mehr zu nehmen, als sie sind, oder Theorien über die dramatische Kunst der Spanier auf sie zu gründen.

Man unterschied in der goldenen Periode des spanischen Theaters einmal *Comedias de capa y espada* (auch wohl C. de ingenio genannt) und *Comedias de ruido (de teatro* oder *de cuerpo)*, beides nach ganz äußerlichen Rücksichten [50]. Unter jenen (den Mantel- und Degenstücken) wurden solche Schauspiele verstanden, welche Privatgeschichten aus dem Leben der Gegenwart darstellten und in welchen die Hauptpersonen keinen höheren Rang als den von Cavalieren und Edelleuten hatten, daher auch keines anderen Costüms als des damals in Spanien üblichen bedurften. Ihren Namen führten sie von eben dieser Tracht der Hauptpersonen (trage de capa y espada, die Kleidung der höheren Stände in Spanien); nur die untergeordneten Rollen der Bedienten und Bauern wurden in dem Costüm der niederen Volksclassen gespielt. Da sich diese Stücke auf einem Gebiete bewegten, wo die äußere Scenerie zurücktrat, in den Kreisen des häuslichen Lebens,

[50]) Dos caminos tendreis por donde enderezar los passos comicos en materia de trazas. Al uno llaman Comedias de cuerpo, al otro de ingenio o sea de capa y espada. En las de cuerpo (que sin las de Reyes de Ungria o Principes de Transilvania) suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas y aparencias.

Suarez de Figueroa, *El Pasagero*. Madrid, 1617. pag. 104.

El Poeta juró que no escribiria mas Comedias de ruido, sino de capa y espada.

Luis Velez de Guevara, *El diablo cojuelo,* tranco IV.

so bestand ihre ganze Decoration bei der Aufführung, obgleich nicht selten ein Scenenwechsel gedacht werden mußte, in einer einfachen, während der ganzen Darstellung nicht veränderten, Teppichbekleidung der Seitenwände. Die unterscheidenden Merkmale der Comedia de capa y espada sind mithin auf durchaus äußerliche Umstände gegründet und es ist falsch, irgend ein inneres Motiv der Handlung statt jener unterzuschieben, und z. B. den Ausdruck „Intriguenstück" als Aequivalent des spanischen Namens zu gebrauchen. Die Intrigue herrscht zwar in vielen Stücken dieser Gattung vor, aber sie bildet nicht deren characteristisches Kennzeichen; die Comedia de capa y espada kann eben so gut auch Characterstück sein, ja sie kann nach der Verschiedenheit der in ihr waltenden Elemente auch mit noch anderen Namen eben so zureichend bezeichnet werden, nur daß man diese Nomenclatur nicht für die spanische, von einem ganz anderen Gesichtspunkt ausgehende, substituiren oder mit ihr vermengen darf. Im Gegensatz zu den erwähnten nun hießen diejenigen Comödien, deren Handlung aus den Kreisen des Privatlebens heraustrat, zu deren Personal Fürsten oder Könige gehörten und die bei der Darstellung einen größeren Aufwand von Costüm, Maschinerie und Decoration erforderten, Comedias de Teatro, de ruido oder de cuerpo. Hierher gehörten die historischen Schauspiele, die geistlichen mit Wundererscheinungen, die mythologischen, die aus den Sagenkreisen des Mittelalters entlehnten, die phantastischen, auf einen fernen Schauplatz verlegten und mit wunderbaren Begebenheiten erfüllten u. s. w. Man darf indessen nicht glauben, daß diese Classe haarscharf von jener getrennt gewesen sei; viel-

mehr ergeben sich zwischen beiden Fälle, von denen man ohne Zweifel selbst nicht recht wußte, ob sie hierher oder dorthin zu rechnen seien, Stücke, welche der einen Eigenschaft nach unter diese Rubrik, der anderen nach unter jene fielen, eben deshalb aber keiner mit Bestimmtheit angehörten. So die sehr zahlreichen Comödien, welche zwar an Höfen spielen und diese oder jene Prinzenrolle enthalten, übrigens aber Privatbegebenheiten behandeln und zu gar keiner Entfaltung von Coulissenkünsten und scenischer Pracht Anlaß geben; um bekannte Beispiele anzuführen: Moretos **Desden con el desden** und Calderon's **Secreto a voces.** Schwerlich konnte der bloße Umstand, daß dort ein Graf von Barcelona, ein Prinz von Béarn, hier eine italienische Fürstin u. s. w. vorkommen, diese Stücke bei ihrem sich sonst ganz um innerliche Interessen drehenden Inhalt unter die **Comedias de Teatro** reihen; eben so wenig freilich wird man sie **Comedias de capa y espada** genannt haben; die Unterscheidung wird vielmehr gar nicht auf sie eingegangen sein und sie unbenannt in der Mitte haben liegen lassen. Das Unsichere der ganzen Theilung wird erst recht klar, wenn man bedenkt, wie wenig scrupulös die Beobachtung des Costüms, wie wenig geregelt das Decorationswesen auf den spanischen Theatern war und wie es mithin, da die Unterscheidung doch hierauf fußte, in der Willkühr der Directoren lag, ein Stück bald mehr in diese, bald mehr in jene Kategorie zu rücken. Auf solche Art muß denn auch das oben angeführte Stück des Gaspar Aguilar, das die Ueberschrift **Comedia de capa y espada** trägt, zu dieser Benamung gekommen sein; denn es treten darin ein Herzog von Ferrara und ein Herzog von Mal-

land auf; und wäre die Unterscheidung nicht überhaupt schwankend und unbestimmt, so hätten wir hier vielmehr eine **Comedia de Teatro.** Unsere Darlegung und Beschaffenheit dieser Gattungsbegriffe muß denn auch begreiflich machen, weshalb die Dichter bei Benennung ihrer Schauspiele von so grob gefaßten, nur von dem großen Haufen der Theaterbesucher ausgegangenen und in der That albernen und kindischen Unterscheidungen niemals Gebrauch gemacht haben.

Eine zweite, weder sinnvollere noch präcisere Eintheilung der Comödien war die in geistliche und weltliche (*C. divinas y humanas*). Nicht das Religiöse oder Profane des Inhalts scheint das Kriterium dafür abgegeben zu haben; das Unstäte und Beliebige dieses Begriffs mußte in die Augen springen und jede scharfe Scheidung unmöglich machen. Stücke z. B., deren Inhalt zwar der biblischen Geschichte entnommen ist, die übrigens aber nichts hervorstechend Religiöses enthalten (so Calderon's **Cabellos de Absalon**, Lope's **David perseguido**), oder die zwar im Allgemeinen von einem geistlichen Element durchzogen sind, sonst jedoch ganz den weltlich-historischen gleichen, wie Calderon's **Cisma de Inglaterra**, hatten gewiß eben so viele Ansprüche auf den Namen der **Comedia divina** wie auf den der **humana.** Bei anderen, die ein religiöses Interesse entschieden zum Mittelpunkt der Darstellung haben, wird man weniger in Zweifel gewesen sein; noch weniger bei solchen, welche einen biblischen Text oder eine kirchliche Tradition in einer an die alten Mysterien erinnernden Weise behandeln, wie z. B. Lope's **Creacion del mundo.** Indessen erst Aeußerlichkeiten, wie sichtbar vorgehende

Wunder, Erscheinungen von Engeln und Teufeln, der Mutter Gottes und des Christkindes u. s. w., scheinen, ganz im Sinne der vorhin betrachteten Unterscheidung, die Qualität einer **Comedia divina** unzweifelhaft festgestellt zu haben. Prägnant als zu dieser Classe gehörend heben sich die **Comedias de Santos (Vidas de Santos)** oder dramatisirten Lebensgeschichten der Heiligen hervor. Sie waren zur Darstellung an den Festtagen der Heiligen bestimmt, und, den Anforderungen des Publicums entsprechend, das dabei alle merkwürdigen Züge aus dem Leben des Helden der Feier, seine Wunder u. s. w. zu sehen begehrte, immer auf eine bunte theatralische Erscheinung berechnet, wobei es an erbaulicher Augenweide der oben bezeichneten Art nicht fehlen konnte.

Ferner sind hier noch folgende in der spanischen Bühnenphraseologie vorkommende Ausdrücke zu betrachten.

Den Namen ***Burlesca*** führen solche Comödien, die in der Haupthandlung wie in den Nebenpartien burlesk gehalten sind, so daß von Anfang bis zu Ende kein ernstes Wort vorkommt. Mehrentheils behandeln sie ernsthafte und pathetische Süjets in parodischer Weise, in einer mit Sprichwörtern, Anspielungen, Wortspielen und Redensarten des niedrigsten Pöbels angefüllten Sprache, wo denn alles Großartige und Rührende durch den Gegensatz lächerlich wird. Hierher gehören Cancer's **Muerte de Baldovinos**, Calderon's **Cefalo y Procris**, eine Travestie seines eignen **Zelos aun del Aire matan** u. s. w. Gattung und Name scheinen erst gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts aufgekommen zu sein.

Der Ausdruck ***Fiesta*** bezeichnet Schauspiele, die be-

stimmt waren, bei feierlichen Gelegenheiten am Hofe aufgeführt zu werden; auf den Inhalt des Dargestellten hat er nicht den mindesten Bezug und es ist falsch, ihn als „mythologisches Festspiel“ zu definiren, oder auf „die opernmäßige Erfindung“ zu beziehen. Viele dieser Stücke waren freilich durch zauberische Anlagen, häufigen Scenenwechsel und eingelegte Musik auf eine, alle Sinne fesselnde, Theaterpracht berechnet, und die alte Mythologie wurde allerdings für diesen Zweck fleißig ausgebeutet; eben so oft aber mußten die Sagenkreise des Mittelalters, die Ritterromane, die italienischen Heldengedichte den Stoff hergeben; und auch die bunte Scenerie war einer **fiesta** nicht durchaus nothwendig; Calderon's **Guárdate del agua mansa** z. B., ein Stück aus dem bürgerlichen Leben und in modernen Sitten, war allem Anschein nach ein Hoffestspiel zur Feier der Vermählung Philipp's IV. mit seiner zweiten Gemahlin. Endlich wurden auch Burlesken als **fiestas** gespielt, z. B. Cancer's **Mocedades del Cid** am Faschingsdienstag. Ihre eigentliche Heimath hatten alle diese Festivitätsstücke am Hofe Philipp's IV.

Die Benennung **Comedia de Figuron** scheint erst in den letzten, dem Verfall der Bühne schon nahestehenden, Jahren der vorliegenden Periode in Gebrauch gekommen zu sein. Stücke von der Art, welche der Name bezeichnen soll, finden sich indessen schon früher; solche nämlich, die eine im Caricaturstyl gezeichnete Figur zum Mittelpunkt haben und in ihr irgend ein Laster oder eine lächerliche Gewohnheit geißeln. Gewiß gehören die Comödien dieser Gattung, die namentlich seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts häufig vorkommen, zu den flachsten und abgeschmacktesten

Producten des spanischen Theaters, weshalb sie denn von homogenen Naturen besonders gepriesen worden sind.

Zum Beschluß dieses, den sogenannten Classen der spanischen Comödie gewidmeten Artikels sei endlich noch der *Comedia heroica* gedacht. Wir haben diesen Ausdruck als einen Gattungsnamen von keinem Schriftsteller des 17. Jahrhunderts gebraucht gefunden und glauben ihn frühestens im Beginn des folgenden entstanden. Seine Bedeutung war der von **Comedia de ruido** ziemlich analog, zielte jedoch ohne die Nebenbeziehung auf das Decorationswesen nur auf den fürstlichen Rang der Hauptpersonen (**personas heroicas**).

Außer den **Comedias** kommen hier noch folgende Gattungen spanischer Theaterstücke in Betracht:

II. *Autos*, d. h. Akte. Wir lernten diesen Namen zuerst als einen von den vielen kennen, welche in früheren Zeiten für „dramatische Composition" überhaupt gebraucht wurden; sodann sahen wir ihn seit Gil Vicente sich hauptsächlich für die geistlichen Schauspiele fixiren. In der vorliegenden Periode nun, und wie wahrscheinlich ist, schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts erscheint seine Bedeutung noch mehr eingeschränkt, so daß er nun ausschließlich geistliche, zur Verherrlichung verschiedener Feste, und mit seltenen Ausnahmen allegorische Darstellungen von geringerem Umfange als die **Comedias** bezeichnet [51]). Man hüte sich daher, beide Schauspielgattungen zu verwechseln,

[51]) Als äußeres Unterscheidungsmerkmal der Autos von den Comödien könnte noch angeführt werden, daß sie nicht, wie diese, in Jornadas oder Akte eingetheilt sind, wenn nicht bei einigen **Autos al nacimiento** eine Ausnahme hiervon Statt fände.

was besonders deshalb nahe liegt, weil sich in alten Drucken Comödien bisweilen fälschlich mit der Ueberschrift „Autos" bezeichnet finden [52]). — Die Hauptarten der Autos waren:

a) *Autos sacramentales*, zur Verherrlichung des Frohnleichnamsfestes (fiesta del Corpus). Ueber Geist und Form derselben, so wie über den Hergang bei ihrer Darstellung kann erst später nähere Auskunft gegeben werden. Hier nur so viel: allegorische Figuren sind dieser Gattung von Autos wesentlich; doch braucht das Personal nicht ausschließlich aus solchen zu bestehen, vielmehr können neben den Begriffspersonificationen auch nicht-allegorische Gestalten auftreten. Allen Autos sacramentales ist die Beziehung auf den Gegenstand des Frohnleichnamsfestes, das Sacrament des Altars, gemeinsam, eine Beziehung, die am Schluß, wo meistens auch der Leib des Herrn oder der Kelch sichtbar wird, besonders deutlich hervortritt. Eintheilung in Akte haben sie nicht. Ihre Länge übersteigt die einer Jornada der Comödien nur um ein Geringes. Ihre Aufführung fand auf den Straßen und öffentlichen Plätzen auf temporären, eigens zu diesem Zweck erbauten Gerüsten Statt.

b) *Autos al nacimiento*, zur Feier der Geburt Christi und zur Darstellung am Weihnachtsfest bestimmt. Sie geben sich deutlich als Abkömmlinge jener seit uralten

[52]) Diese falschen Bezeichnungen rühren aus den Jahren her, in welchen, wie unten näher zu erwähnen, die Aufführung von Comödien untersagt war; da das Verbot sich nicht auf die Autos erstreckte, so mißbrauchte man diesen Namen, um die verpönte Waare einzuschwärzen.

Zeiten in den Kirchen üblich gewesenen Darstellungen während der Christnacht zu erkennen und weisen, als auf ihre näheren Vorbilder, auf die Weihnachtseklogen des Encina und Gil Vicente zurück; doch pflegt ihre Handlung etwas complicirter und ausgedehnter zu sein. Ihr gewöhnlicher Vorwurf ist die Anbetung der Hirten; sonst auch die Flucht nach Aegypten oder ein anderes Moment dieses Festcyclus. In allen spielen die heilige Jungfrau und St. Joseph die Hauptrollen; die allegorischen Personen, die auch hier häufig, wenn gleich nicht immer vorkommen, haben meist nur secundäre Partien und treten nicht so in den Vordergrund wie in den **Autos sacramentales**. Die **Autos al nacimiento** wurden theils im Freien auf kleinen Schaugerüsten, theils in den Kirchen und Sacristeien, theils, wie es scheint, auch in den Schauspielhäusern aufgeführt. Einige derselben sind in drei kleine Jornadas getheilt.

Außer den erwähnten, zur Feier des Sacraments und der Geburt des Heilandes bestimmten Autos wurden noch andere für verschiedene Feste und mit Beziehung auf diese verfaßt. So wird in Lope's **Peregrino en su patria**, der allerdings nur Fiction ist, aber doch unstreitig in dieser Hinsicht auf einer in Spanien herrschenden Gewohnheit fußt, von Autos geredet, die am Tage des heil. Jacobus, ferner bei der Vermählung Philipp's III. mit der Erzherzogin Margarathe, und endlich zur Verherrlichung eines Friedensschlusses zwischen Spanien und Frankreich aufgeführt worden. Hierdurch klärt sich denn der bei allen über unseren Gegenstand handelnden Schriftstellern verbreitete Irrthum auf, es sei nur eine Art von Auto, das **Auto sacramental**, vorhanden. Im Allgemeinen sind alle Autos,

mit Ausnahme derer al nacimiento, deren anderweitige Abkunft angegeben wurde, als aus den Moralitäten des Mittelalters hervorgegangen anzusehen; hierauf deutet schon der Name **Representacion moral**, der ihnen z. B. in dem citirten Werke des Lope de Vega beigelegt wird. Ihre metrische Bildung ist jener der Comödien ganz analog.

III. *Loas* (wörtlich Lobgedichte), kleine Vorspiele oder Empfehlungsstücke, welche die Vorstellung der Comödien sowohl als der Autos einzuleiten pflegten [53]). Sie erscheinen in zwei wesentlich verschiedenen Gestalten:

a) als Monologe, die meistens nur in einer ganz losen und äußerlichen Beziehung zu dem nachfolgenden Stücke stehen, Lobpreisungen der Stadt und des Publicums, vor dem gespielt wird, oder eine Erzählung, einen Schwank, eine Allegorie enthalten und mit der Bitte um geneigtes Gehör schließen.

[53]) Agustin de Rojas sagt in seinem **Viage entretenido (1603)**:

Las *Loas* fueron inventadas
Para loar y eternizar los nombres,
Para hacer inmortales á las famas,
Para animar los hombres que emprendiesen
Cosas altas, empresas memorables,
Y en Comedias antiguas y modernas
Para tener propicios los oyentes,
Para alabar sus ánimos hidalgos
Y para engrandecerles sus ingenios.

Lopez Pinciano in seiner **Philosophia antigua poetica (Madrid, 1596. pag. 413)** theilt die Loas, oder wie er als Gelehrter sie nennt Prologe, in empfehlende, in welchen das Stück oder der Autor gelobt wird; in darlegende *(relativos)*, worin der Dichter dem Publicum Dank sagt und seine Gegner zurechtweist; in argumentative, die aus dem Vorhergegangenen das Künftige erklären, und endlich in vermischte.

b) Als kleine Dramen, die bald eine Scene zwischen den Schauspielern verführen, in welcher über die folgende Darstellung verhandelt wird (dergleichen s. bei Agustin de Rojas), bald die Zuhörer geistig auf das Hauptdrama vorzubereiten bestimmt sind (so die meisten Loas vor den Autos des Calderon), bald endlich, dieses jedoch seltner, Facta enthalten, die mit dem eingeleiteten Schauspiel in engem Zusammenhang stehen und für dessen Verständniß wesentlich nd (so z. B. die Loa zu Calderon's Tres mayores prodigios).

Im Anfang der uns hier beschäftigenden Epoche des spanischen Theaters war es üblich, jeder dramatischen Darstellung eine Loa voranzuschicken; schon im Beginn des 17. Jahrhunderts indessen begann dieser Gebrauch sich bei den Comödien zu verlieren[54]); nur bei den Autos scheint er fortwährend beibehalten worden zu sein. Sehr häufig verfaßten die Dichter diese Prologe zu ihren Dramen gar nicht selbst[55]); die Schauspieldirectoren pflegten, wie aus dem Viage entretenido erhellt, im Besitz eines Vorraths von Loas zu sein, die auf die verschiedenartigsten Stücke paßten[56]); oder ließen, wenn sie eine sich speciell auf ein be-

[54]) Im Pasagero von Suarez de Figueroa (Madrid, 1617) heißt es ausdrücklich pag. 109: En las farsas que communmente representan han ya quitado esta parte que llamaban Loa. Y segun de lo poco que servia y cuan fuera de propósito era su tenor anduvieron acertados.

[55]) Viele der vor den Autos des Calderon befindlichen Loas rühren nicht von diesem her, sondern nach der bestimmten Angabe des Herausgebers von andern Verfassern.

[56]) Rojas theilt z. B. welche zum Preise verschiedener spanischer Städte, der Jahreszeiten, der Wochentage, der Schauspielkunst u. s. w. mit, die denn in der That vor allen möglichen Dramen recitirt werden konnten.

stimmtes Schauspiel beziehende nöthig hatten und vom Dichter selbst noch nicht dafür gesorgt war, diese anderweitig nach ihrem Bedürfniß abfassen. — Bisweilen waren die Loas, namentlich die dialogisirten, mit Musik und Gesang begleitet. Ihr gewöhnliches Metrum ist die Romanze, die Redondille oder die Oktave.

IV. *Entremeses* (Zwischenspiele), kleine burleske Dramen, die bei den Comödien zwischen den Jornadas, bei den Autos zwischen der Loa und dem eigentlichen Auto gespielt wurden. Ihr Stoff ist, mit seltenen Ausnahmen, dem Leben und Treiben der unteren Volksclassen entnommen, aus dem sie irgend eine komische Situation, eine lustige Begebenheit, einen possirlichen Schwank vorführen. Sie geben die Wirklichkeit ganz ungeschminkt und ohne poetische Idealisirung wieder. Oft sind es nur kleine Situationsbilder, abgerissene Scenen ohne eigentliche dramatische Verknüpfung; bisweilen aber findet eine gewisse Spannung der Theilnahme, eine Schürzung und Entwirrung des Knotens Statt, so weit solche in so eingeschränktem Raume möglich ist. Die Entremeses sind bald in Prosa, bald in Versen geschrieben, im letzteren Falle mehrentheils in Redondillen, Romanzen oder Silvas, die aber nach einem ganz anderen Princip behandelt sind, als in den Comödien oder Autos, und sich mit Vermeidung alles poetischen Schwunges nur unmerklich von dem gewöhnlichen Gesprächston entfernen. Geist und Gehalt dieser Zwischenspiele stammen unverkennbar von der Manier des Lope de Rueda ab, die hier einen Zufluchtsort fand, als sie aus den größeren Dramen durch die höhere Kunstpoesie vertrie-

ben wurde [57]). Nichts Anderes als solche Entremeses unter verändertem Titel sind denn im Grunde auch die sogenannten *Sainetes*, die seit der Mitte des 17. Jahrhunderts häufig vorkommen. Man pflegt ihren Unterschied von jenen dahin zu bestimmen, daß sie mit Musik und kleinem Ballet begleitet und von complicirterer Handlung seien; allein ohne ausreichenden Grund, denn Gesang und Tanz bildet gewöhnlich auch den Schluß der Entremeses, und was den dramatischen Plan anlangt, so hält das Sainete es hiermit ebenso nach Belieben wie die ältere Art des Zwischenspiels.

Der übrigen Gattungen spanischer Theaterstücke, die erst gegen den Ausgang des 17. Jahrhunderts oder noch später entstanden sind, der Zarzuelas, Tonadillas, Follas u. s. w., kann erst in weiter unten folgenden Abschnitten dieses Werkes gedacht werden.

Bevor nun zur Betrachtung der einzelnen dramatischen Dichter und ihrer Werke übergegangen wird, ist noch von den Einrichtungen der Theater zu handeln und überhaupt die äußere Geschichte des Bühnenwesens von da an, wo sie oben abgebrochen wurde, fortzusetzen.

Die Entstehung und erste Ausbildung der beiden Haupttheater von Madrid so wie deren allgemeine äußere Beschaffenheit, die das Vorbild für alle bedeutenden Schauspielhäuser oder vielmehr Schauspielhöfe des Landes wurde,

[57]) — — — Se ha quedado la costumbre
De llamar *entremeses* las comedias
Antiguas, donde está en su fuerza el arte
Siendo una accion y entre plebeya gente.
Lope de Vega, Arte nuevo de hacer Comedias.

ist im vorigen Abschnitt geschildert worden. Der weiteren Darstellung dieses Gegenstandes schicken wir einige Auszüge aus alten Reisebeschreibungen voraus, in welchen über Besuche in den Theatern verschiedener spanischer Städte berichtet wird. Diese Berichte sind zwar nicht detaillirt und anschaulich genug, daß sich aus ihnen allein ein deutlicher Begriff von der Anordnung der Locale oder von dem Hergang bei den Aufführungen gewinnen ließe; allein sie sind interessant, weil sie Schilderungen von Augenzeugen enthalten und können hier zugleich dazu dienen, das früher über die Theater **de la Cruz** und **del Principe** Gesagte im Allgemeinen zu vergegenwärtigen. Daß sie aus der Mitte oder der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts herrühren, kann kein Hinderniß sein, sie schon hier mitzutheilen, da man mit Bestimmtheit weiß, daß die spanischen Schauspielhäuser (mit Ausnahme der erst unter Philipp IV. errichteten und nach einem verschiedenartigen Princip construirten Hofbühne von Buen Retiro, von der erst später die Rede sein kann) während dieses ganzen Jahrhunderts der ihnen gegen Ende des 16. gegebenen Einrichtung treu geblieben sind.

Ein Franzose, der im Jahre 1659 als Begleiter des Marschalls von Grammont, außerordentlichen Gesandten Ludwig's XIV. am Hofe Philipp's IV., nach Spanien kam, erzählt in dem Tagebuch, das er auf dieser Reise führte und später herausgab:

„Was das Theater anbelangt, so gibt es in beinahe allen Städten Schauspielertruppen, und im Vergleich bessere als bei uns; aber es gibt keine vom König besoldeten. Sie geben ihre Vorstellungen auf einem Hofe, wo viele Privat-

häuser zusammentreffen, so daß die Fenster, welche sie **rexas** nennen, weil sie mit Gittern versehen sind, nicht den Schauspielern, sondern den Eigenthümern der Häuser gehören. Sie spielen bei'm hellen Tage, ohne künstliche Beleuchtung, und ihre Theater haben (ausgenommen die von **Buen Retiro**, in welchem Pallast drei oder vier Schauspielsäle sind) keine so guten Decorationen wie die unsrigen; aber sie haben ein Amphitheater und ein Parterre."

„Es gibt in Madrid zwei Theater, **Corrales** genannt, welche nie von Kaufleuten und Handwerkern leer werden, die, ihre Werkstätten verlassend, mit Mantel, Degen und Dolch dahin eilen und sich Alle **Caballeros** nennen, sogar die Schuster nicht ausgenommen. Diese Leute entscheiden, ob das Stück gut oder schlecht ist, so daß der Ruf und das Ansehn der Dichter von ihnen abhängen; und weil sie bald applaudiren, bald zischen und auf beiden Seiten wie in Reihe und Glied stehen, werden sie **Mosqueteros** genannt. Einige nehmen Plätze unmittelbar an der Bühne ein, die sich vom Vater auf den Sohn forterben, wie ein Majorat, das weder verkauft noch verpfändet werden kann. So große Leidenschaft haben sie für die Comödie."

„Die Weiber sitzen alle beisammen am äußersten Ende des Amphitheaters, wohin die Männer nicht kommen dürfen [58])."

In der Reisebeschreibung eines Niederländers, der Spanien im Jahre 1655 besuchte, heißt es:

„Die Schauspieler geben ihre Vorstellungen nicht bei Beleuchtung, sondern bei'm Licht des Tages, und berauben

[58]) Journal du Voyage d'Espagne par *Boisel*. Paris, 1660. pag. 298.

daher die Scene eines großen Theils der Illusion. Ihre Kleider sind weder kostbar noch den Rollen angemessen. Eine Comödie, die in Rom oder Griechenland spielt, wird in spanischer Tracht aufgeführt. Alle, welche ich gesehen habe, bestehen aus bloß drei Akten, die sie **Jornadas** nennen. Sie machen den Anfang mit einem musikalischen Prolog [59]) und singen so schlecht, daß es wie Kindergeplärr klingt. Zwischen die Jornadas schieben sie ein Zwischenspiel oder einen Tanz ein, was häufig das Beste an der ganzen Vorstellung ist. Uebrigens ist das Volk so eingenommen für diese Unterhaltung, daß man Mühe hat, einen Platz zu finden [60])."

Die Gräfin **d'Aulnoy**, deren Reise nach Spanien in den Anfang der Regierung Karl's II. fällt, berichtet aus San Sebastian:

„Nachdem ich mich etwas ausgeruht hatte, schlug man mir vor, in's Schauspiel zu gehen. Als ich in's Theater trat, erhob sich ein allgemeines Rufen: **mira**, d. h. seht, seht! Die Decoration der Bühne war nicht glänzend; sie ruhte auf Fässern, über welche Bretter gelegt waren. Die Fenster standen offen, denn man spielt hier ohne Fackelbeleuchtung, und es ist leicht zu denken wie sehr das die Schönheit des Schauspiels beeinträchtigt. Man gab das Leben des heiligen Antonius, und wenn eine Stelle vorkam, die Beifall fand, riefen alle Zuschauer: **Victor, Victor!**

[59]) Hier ist vermuthlich der Gesang, der jeder Darstellung voranzugehen pflegte, gemeint, nicht der eigentliche Prolog oder die Loa, die freilich bisweilen auch mit Musik begleitet war.

[60]) **Voyage d'Espagne, curieux, historique et politique fait en l'année 1655. A Paris, chez Charles de Lercy. 1665. pag. 28.**

Ich höre, daß das hier zu Lande so üblich ist. Es fiel mir auf, daß der Teufel nicht anders gekleidet war als die Uebrigen; er machte sich nur durch die feuerfarbigen Strümpfe, die er trug, und durch ein Paar Hörner kenntlich. Die Comödie bestand aus nur drei Akten, und so sind sie alle. Am Ende jedes ernsten Aktes spielte man einen komischen und possenhaften, in welchem der sogenannte Gracioso, das heißt der Spaßmacher auftrat, der zwischen vielen ziemlich faden Scherzen auch einige nicht ganz üble vorbrachte. In den Zwischenakten kamen auch Tänze mit Harfen- und Guitarrenbegleitung vor. Die Schauspielerinnen hatten Castagnetten in den Händen und einen kleinen Hut auf dem Kopf, wie das hier bei'm Tanze Sitte ist; als sie die Sarabande aufführten, schien es kaum noch, als ob sie tanzten, so leicht flogen sie dahin. Ihre Manier ist ganz verschieden von der unsrigen; sie bewegen die Arme zu viel und heben die Hand oft bis über das Gesicht und den Hut empor, doch das mit einer gewissen Grazie, die nicht mißfällt. Ihre Geschicklichkeit, die Castagnetten zu schlagen, ist bewundernswürdig."

„Uebrigens glaube man nicht, daß diese Comödianten, weil San Sebastian ein kleiner Ort ist, sehr verschieden von denen in Madrid seien. Die des Königs sollen zwar etwas besser sein, aber der Unterschied wird nicht viel bedeuten. Selbst von den **Comedias famosas**, das heißt den schönsten und berühmtesten Comödien, sind die mehrsten sehr lächerlich. Zum Beispiel, wenn der heilige Antonius sein **Confiteor** sagte, was ziemlich häufig geschah, fielen Alle auf die Kniee und gaben sich so harte **mea culpa**, als ob sie sich den Leib einschlagen wollten."

Später, wo die Verfasserin ihren Aufenthalt in Madrid schildert, heißt es von den Theatern dieser Stadt:

„Von der Erbärmlichkeit der Maschinen kann man sich keinen Begriff machen. Die Götter kamen auf einem Balken, der von einem Ende der Bühne bis zum anderen reichte, herabgeritten. Die Sonne strahlte mittels eines Dutzends Laternen von Oelpapier, in deren jeder sich eine Lampe befand. In der Scene, wo Aline die Dämonen citirte, stiegen diese ganz bequem auf Leitern aus der Hölle herauf. Der Gracioso, das heißt der Possenreißer, sagt tausend Abgeschmacktheiten. — — — Uebrigens wird die beste Comödie oft nach dem Gutdünken irgend eines lumpigen Kerls applaudirt oder ausgezischt. Unter Andern gibt es einen Schuster, der in dieser Hinsicht eine unbegränzte Autorität besitzt, so daß die Dichter, wenn sie ein Stück vollendet haben, zu ihm zu gehen pflegen, um sich seiner Gunst zu versichern. Sie lesen ihm das Schauspiel vor; der Schuster sagt hundert Albernheiten, die sie geduldig einstecken müssen; und endlich, wenn er bei der ersten Vorstellung zugegen ist, richtet alle Welt die Blicke auf die Miene und die Augen dieses Nichtswürdigen. Alle jungen Leute, von welchem Stande sie auch sein mögen, thun nach, was er vormacht. Wenn er gähnt, so gähnen, wenn er lacht, so lachen sie. Bisweilen wird er ungeduldig; er setzt eine kleine Pfeife, die er bei sich führt, an den Mund, und alsbald erfüllen hundert andere Pfeifen das Theater mit einem so gellenden Lärm, daß die Zuhörer ganz davon betäubt werden. Da ist denn mein armer Dichter in Verzweiflung, indem er sieht, wie das Schicksal

seiner Werke von der guten oder bösen Laune eines Lumpen abhängt."

„Es gibt in diesem Schauspielhause einen gewissen Platz, der wie unser Amphitheater ist und die **Cazuela** genannt wird. In dieser **Cazuela** sitzen alle leichtfertigen Frauenzimmer und alle vornehmen Herren gehen dahin, um mit ihnen zu schwatzen. Bisweilen ist dort ein solcher Lärm, daß man den Donner nicht würde hören können, denn die Damen, deren Lebhaftigkeit durch keine Rücksicht auf Anstand gezügelt ist, sagen so spaßhafte Dinge, daß Alle vor Lachen bersten wollen. Sie sind in die Angelegenheiten aller Welt eingeweiht; und wenn sie irgend ein Bonmot auf Ihre Majestäten zu sagen wüßten, so würden sie sich lieber die nächste Viertelstunde hängen lassen, als daß sie es bei sich behalten sollten."

„Man kann sagen, daß die Schauspielerinnen hier in Madrid angebetet werden. Es gibt keine einzige, die nicht die Geliebte eines großen und angesehenen Herren wäre und wegen deren nicht viele Männer ihr Leben verloren hätten. Ich weiß nicht, ob ihre Gespräche so anziehend sind; im Uebrigen aber sind es die häßlichsten Geschöpfe von der Welt. Sie machen einen übermäßigen Aufwand, und man würde eher ein ganzes Haus vor Hunger und Durst umkommen, als so eine nichtsnutzige Schauspielerin an den allerüberflüssigsten Dingen Mangel leiden lassen." [61])

Ueber die Feier des Frohnleichnamsfestes und die Darstellung der **Autos sacramentales** in Madrid finden

[61]) Relation du voyage d'Espagne de la Comtesse d'Aulnoy. A la Haye, 1705.

sich in dem vorhin citirten Reisebericht vom Jahre 1655 folgende Details:

„Am 27. Mai sahen wir die Ceremonien des Frohnleichnamsfestes. Dies ist unter allen Festen dasjenige, das in Spanien mit dem meisten Pompe gefeiert wird und am längsten dauert. Den Anfang machte eine Procession, in welcher eine große Menge Musiker und Biscayer mit Tamburinen und Castagnetten voranzogen. Außer diesen waren noch viele Leute in buntscheckiger Tracht dabei, die zum Klang verschiedener Instrumente so lustig tanzten und sprangen, als ob es Carneval wäre. Der König ging in die Kirche **Santa Maria**, die nicht weit vom Pallast ist, und kam nach gehörter Messe, seine Kerze in der Hand haltend, wieder heraus. Voran ward das Tabernakel getragen; dann folgten die Granden von Spanien und die verschiedenen Räthe, die an diesem Tage, um Streitigkeiten zu vermeiden, ohne Rücksicht auf die Rangordnung und ungesondert einhergehen. In dem vorderen Zuge befanden sich auch mehrere riesengroße Maschinen, nämlich Figuren von Pappe, welche von darin versteckten Menschen in Bewegung gesetzt wurden. Sie waren von verschiedener Gestalt und einige sahen abscheulich aus, alle aber stellten Weiber vor, mit Ausnahme der ersten, die nur aus einem monströsen gemalten Kopfe bestand, den ein Mensch von kleiner Statur trug, so daß das Ganze aussah wie ein Zwerg mit dem Haupte eines Riesen. Sodann waren noch zwei solche Popanze da, die einen maurischen und einen äthiopischen Riesen vorstellten. Das Volk nennt alle diese Figuren **los Hijos del Vecino**, oder auch **las Mamelinas**. Man hat mir auch noch von einer anderen

ähnlichen Maschine erzählt, die am heutigen Tage durch die Straßen geführt wird und die **Tarasca** heißt. Sie soll diesen Namen von einem Walde führen, der vor Alters in der Provence die Stelle eingenommen haben soll, an welcher heute Tarascon, Beaucaire gegenüber am Rhone, liegt. Es wird behauptet, daß dort in alten Zeiten eine Schlange gehaust habe, die dem menschlichen Geschlecht eben so feindlich gewesen, wie die, welche unsere ersten Eltern aus dem irdischen Paradiese vertrieb. Die heilige Martha aber, heißt es, habe sie zuletzt mit ihrem Gürtel und durch ihr Gebet getödtet. Mag es sich mit dieser Geschichte verhalten, wie es will, die *Tarasca,* von der ich sprach, ist eine Schlange von ungeheurer Größe, mit dickem Bauch, langem Schwanz, kurzen Füßen, gewundenen Krallen, drohenden Augen und gewaltigem, weit aufstehendem Rachen; ihr Leib ist über und über mit Schuppen bedeckt. Man führt dies Ungethüm durch die Straßen, und diejenigen, welche unter der Pappe, aus der es besteht, versteckt sind, lassen es solche Bewegungen machen, daß es den Unachtsamen die Hüte wegschnappt; die einfältigen Landleute haben große Furcht davor, und wenn es einen von ihnen erwischt, entsteht unter den übrigen Zuschauern ein gellendes Gelächter. Was sich am hübschesten ausnahm, war das Compliment, das diese Figuren der Königin machten, als der Zug vor dem Balcon vorbeikam, auf dem sie sich befand. Eben dort machte auch der König seiner Gemahlin eine Verbeugung, worauf sich diese und die Infantin von ihren Sitzen erhoben, um den Gruß zu erwiedern. Alsdann zog die Procession weiter bis auf den

Marktplatz, und kehrte durch die **Calle Mayor** nach **Santa Maria** zurück.“

„Am Nachmittag um fünf Uhr wurden Autos aufgeführt. Es sind dies geistliche Schauspiele, in welche possenhafte Zwischenspiele eingeschaltet werden, um den Ernst der Darstellung zu erheitern und zu würzen. Die Schauspielertruppen, deren es hier in Madrid zwei gibt, schließen während dieser Zeit die Theater und führen einen Monat lang nichts als solche geistliche Stücke auf. Sie spielen sie im Freien auf Gerüsten, die in den Straßen aufgeschlagen werden. Sie sind verpflichtet, jeden Tag vor dem Hause eines der verschiedenen Rathspräsidenten zu spielen. Die erste Vorstellung findet vor dem königlichen Palaste Statt, vor welchem ein Gerüst mit einem Thronhimmel errichtet wird, unter welchen sich Ihre Majestäten setzen. Das Theater befindet sich am Fuße dieses Throns. Um die Schaubühne herum werden gemalte Häuschen auf Rädern gestellt, aus denen die Schauspieler auftreten und in welche sie sich am Ende einer jeden Scene zurückziehen. Bevor die Autos anfangen, machen die Processionstänzer und die erwähnten Figuren von Pappe ihre Künste vor dem Volk. Was mir bei einem Auto, das ich im Prado viejo aufführen sah, besonders auffiel, war, daß bei dieser Vorstellung auf der Straße und am hellen Tage Lichter gebrannt wurden, während auf den anderen geschlossenen Theatern bei'm gewöhnlichen Tageslicht und ohne künstliche Beleuchtung gespielt wird.“ [62])

So weit unsere Reisenden, deren Erzählungen für das

[62]) Voyage d'Espagne curieux etc. pag. 110.

Folgende manche Anknüpfungspunkte darbieten werden. Im Allgemeinen ist hier sogleich zu bemerken, daß die Reisebeschreibungen, denen die angeführten Stellen entlehnt sind, alles Spanische fast durchaus in einem ungünstigen Lichte darstellen und von Nationalvorurtheilen aller Art wimmeln, daß sie daher auch das Theaterwesen vermuthlich nicht in's Schöne gemalt haben werden.

Die Anordnung des Theiles der spanischen Schauspiellocale, in welchem sich die Plätze der Zuschauer befanden, ist im vorigen Bande geschildert worden. Mit Uebergehung hiervon können wir daher sogleich dasjenige vorbringen, was sich, bei'm Mangel an ausführlichen und direkten Nachrichten, über die Einrichtung der Bühne, Scenerie, Costüm u. s. w. sagen läßt. Die älteren Schriftsteller, die nur zu ihren Zeitgenossen zu reden glaubten und als bekannt voraussetzten, was wir wissen möchten, haben nicht daran gedacht, sich weitläuftiger über diesen Gegenstand zu verbreiten; von den Neueren ist er nicht einmal flüchtig berührt worden; unser Versuch, die Lücke auszufüllen, der nur einzelne Andeutungen und flüchtig hingeworfene Notizen zu Anhaltpunkten hat, darf daher auf nachsichtsvolle Beurtheilung Anspruch machen. Vorausgeschickt muß werden, daß das hier zu Sagende sich zunächst nur auf die Theater de la Cruz und del Principe und mittelbar auf die übrigen Volksbühnen bezieht, nicht aber auf die viel reicher dotirten Anstalten für dramatische Aufführungen am Hofe Philipp's IV., die später für sich betrachtet werden müssen.

Die Bühne (tablado) war ein nur um wenige Fuß über den Patio erhöhtes Gerüst, das den Zuschauern bei

weitem näher lag, als es in unsern Theatern der Fall ist. Ein Orchester zwischen der Scene und dem Theil, den wir Parterre nennen, war nicht vorhanden; die Musiker, welche vor dem Beginn der Darstellung spielten und sangen, traten auf den Brettern selbst auf. Auch einen Vorhang vor der Bühne kannte man nicht, woraus folgt, daß diese bei'm Beginn eines Stückes nicht mit stehenden Gruppen besetzt sein konnte, daß vielmehr die Spieler erst vor den Augen des Publicums auftreten mußten. Im Hintergrunde befand sich eine mauerartige Erhöhung (*lo Alto del Teatro*), die zu verschiedenartigem Gebrauche diente und z. B. die Wälle einer Stadt, den Balcon eines Hauses, einen Thurm, ein Gebirg u. s. w. vorstellen konnte. Die Scene war bei weitem nicht so tief, wie wir es in unseren Theatern gewohnt sind, dagegen mehr in die Breite gezogen. Ihre Decoration bestand in einfarbigen, an den Seiten und im Hintergrunde aufgehängten und verschiedene Eingänge freilassenden Gardinen oder Teppichen, die bald ein Zimmer oder einen Saal, bald eine Straße, einen Garten oder einen Wald vorstellen mußten, ohne sich äußerlich irgend zu verändern. Mit dieser einfachen Vorrichtung wurden diejenigen Stücke gespielt, deren Handlung sich im häuslichen und bürgerlichen Leben bewegte, vornämlich also die **Comedias de capa y espada**, überhaupt aber diejenigen, in denen der äußere Schauplatz nicht wesentlich in die Aktion eingriff, daher füglich durch die Phantasie der Zuschauer supplirt werden konnte [63]). Ob mehr Maschinerie

[63]) Irrig scheint es zu sein, wenn die spanische Akademie in ihrer Vorrede zu Moratin's Schauspielen angibt, die Comedias de capa y espada seien immer mit jener einfachen unveränderten De-

angewandt werden sollte, das hing zum Theil gewiß von der Willkühr des Theaterdirectors ab, vorzüglich aber richtete es sich danach, ob nach dem Inhalt des Stücks die Scenerie bedeutend bei der Handlung betheiligt, gleichsam eine Mitspielerin war, so daß der Einbildungskraft nicht zugemuthet werden konnte, ihr Vorhandensein bloß vorauszusetzen. In solchen Fällen wurden daher die Gegenstände, die sonst nur gedacht werden mußten, den Augen wirklich vorgeführt, und die Stücke, in denen solcher über die gewöhnliche Teppichbekleidung der Bühne hinausgehender Apparat vorkam, hießen mit Nebenrücksicht auf das Costüm, das gleichfalls reicher und mannigfaltiger war, **Comedias de teatro**. An Decorationen im heutigen Sinn und an einen regelmäßigen Wechsel derselben darf indessen auch bei diesen nicht gedacht werden. Die Scenerie der meisten Auftritte bildeten auch hier die einfarbigen Vorhänge, die nach Befinden der Umstände die verschiedensten Locale vorstellen konnten. Wenn die Bühne einen Augenblick leer blieb und Personen durch einen andern Eingang auftraten, mußte ein Wechsel des Schauplatzes gedacht werden, wenn

coration gegeben worden, alle übrigen dagegen mit mehr Aufwand von Coulissenkunst. Denn es finden sich Comödien **de capa y espada**, deren Aufführung sich ohne einige anderweitige Zuthaten von Decoration kaum denken läßt und für welche in den alten Ausgaben auch ausdrücklich solche vorgeschrieben sind, z. B. Moreto's **Confusion de un Jardin**, wo in verschiedenen Scenen das Theater mit Bäumen besetzt sein mußte. Auf der anderen Seite aber gibt es manche, wegen des fürstlichen Personals nicht in diese Classe gehörende Stücke, die einen Wechsel der Scenerie durchaus nicht nöthig machen, z. B. Tirso's **Amor y zelos hacen discretos**, das von Anfang bis zu Ende in demselben Gemache spielt.

auch äußerlich keiner sichtbar war. Ja dieser Wechsel war nicht einmal an das Abtreten der Personen gebunden; die Phantasie der Zuschauer ward noch hierüber hinaus in Anspruch genommen. Die letzte Hälfte des zweiten Akts von Calderon's **Alcaide de si mismo** z. B. spielt in dem Park eines Schlosses; mit einem Male aber, ohne daß die Redenden abgetreten sind, wird die Scene in's Innere des Schlosses verlegt. Eine noch bezeichnendere Stelle findet sich in Lope's **Embustes de Fabia.** Aurelio ist soeben noch im Gemach seiner Geliebten gewesen und hat die Bühne nicht verlassen, als er sagt: „Hier ist nun der Palast, und dort tritt Nero, unser Kaiser, auf; der Dichter hat es so gefügt und sich dieses Kunstgriffs bedient, denn träte der Kaiser jetzt nicht auf, so würde hier eine lange und übel angebrachte Erzählung stehen, die kein Mensch zu fassen vermöchte“ [64]). Daß der Schauplatz auch in den sogenannten **Comedias de teatro** nicht immer dem entsprach, den man sich vorstellen mußte, geht ferner aus den Reden hervor, in welchen sehr häufig die Personen bei ihrem Auftreten die zu denkende Localität andeuten und die ganz überflüssig gewesen wären, wenn diese den Zuschauern wirklich vor Augen gelegen hätte. Erst wenn

[64]) Este es Palacio, acá sale
Neron nuestro Emperador,
Que lo permite el Autor
Que desta industria se vale;
Porque si acá no saliera
Fuera aqui la relacion
Tan mala y tan sin razon
Que ninguno lo entendiera.
Embustes de Fabia.

der Hergang der Handlung auf andere Weise nicht gut deutlich gemacht werden konnte, pflegten die weiteren Hülfsmittel der scenischen Kunst, über die man zu gebieten hatte, in Bewegung gesetzt zu werden. Diese Fälle zu bestimmen, war meistens dem Ermessen der Schauspieldirectoren anheimgestellt, da die Dichter hierfür nur selten und bei den dringendsten Veranlassungen Vorschriften gaben. So fand denn bei'm in Scene Setzen der Stücke bedeutende Willkühr Statt; eine Decoration, die gerade vorhanden war, wurde zur Ergötzung der Augen bisweilen auch da angewandt, wo sie weniger nöthig gewesen wäre, während in anderen Fällen, wenn der entsprechende Apparat fehlte, wieder in ungebührlicher Weise an die Einbildungskraft der Zuschauer appellirt wurde. Ueberhaupt aber kann man sich die Zwanglosigkeit dieser Scenerie kaum groß genug vorstellen. Auf Täuschung der Sinne, auf die eigentliche Illusion war es dabei gar nicht abgesehen. Eine Bemalung der ganzen Scene nach den Regeln der Linearperspective, so daß die Bühne ein den Schein der Wirklichkeit tragendes Gemälde dargestellt hätte, kannte man durchaus nicht. Das bloße Vorschieben einiger Häuser oder Bäume von gemalter Pappe oder Leinwand genügte, um eine Straße, einen Wald herzustellen; die einfarbigen Vorhänge im Hintergrunde und an den Seiten störten dabei nicht und blieben unverändert. War einmal eine solche Decoration aufgestellt, so bemühte man sich gar nicht ängstlich, sie sofort am Schluß der Scene wegzuschaffen; vielmehr mußte sie oft gleich darauf eine andere ähnliche Gegend bedeuten. Sehr häufig wurde eine Veränderung des Schauplatzes auch durch das Aufziehen einer der Gardinen bewirkt, wodurch der Gegenstand,

der das Wesentliche der neuen Scene ausmachte, sichtbar ward; immer aber war dieser Wechsel der Decoration nur theilweise; der Rest des Theaters verwandelte sich nicht; nur eine kleinere Scene trat aus der größeren hervor. Oft ist in dieser Art gedacht, daß man aus dem Vordergrunde, der eine Straße oder ein Zimmer vorstellt, in das Innere eines Hauses oder in ein anderes Gemach hineinsieht. Wie wenig an dies Alles der Maaßstab der ordinären Wahrscheinlichkeit gelegt ward, geht noch daraus hervor, daß nicht selten die Bühne als ein Feld von weiten Dimensionen gemeint ist, in denen die Personen beträchtliche Wegstrecken zurücklegen, so daß der Schauplatz, sinnlich aufgefaßt, eigentlich umherwandert. Im ersten Akt von Calderon's **Dos Amantes del Cielo** z. B. befindet sich Chrysanthus anfänglich im Hain der Diana; sodann wird angenommen, daß er von da tiefer in's Gebirge eindringe; er selbst schildert, ohne einen Augenblick vom Theater abzutreten, die wüste Felsgegend, der er sich nun nähere; eine Veränderung der Scene kann hier nicht Statt gefunden haben; dieselben Bäume und vielleicht Hügel, die im Anfang den Hain bedeutet hatten; werden nachher für die wildere Gebirgspartie genommen worden sein. Ein anderer hierher gehöriger Fall ist folgender. Wenn die auf der Bühne befindlichen Personen als sich vorwärts bewegend gedacht sind nnd nun an einen Gegenstand kommen, der ihre Aufmerksamkeit auf sich zieht und in die Handlung des Stücks hinübergreift, so rollt eine Hinter- oder Seiten-Gardine zurück, um diesen hervortreten zu lassen. Beispiele bieten sich in Fülle an. Im Anfang von Lope's **Arauco domado** sind mehrere Soldaten als in der

Umgegend einer amerikanischen Hafenstadt umherstreifend vorgestellt; sie sind auf dem Wege nach dem Platze begriffen, wo die Frohnleichnamsprocession unter einem Triumphbogen hindurchziehen soll; als sie an Ort und Stelle kommen, öffnet sich durch Wegziehen eines Vorhanges die Scene und läßt den Bogen und das festliche Gepränge des Zuges erblicken. In Tirso's berühmtem **Convidado de piedra** durchstreifen Don Juan und sein Diener die Straßen von Sevilla und nachdem sie sich schon geraume Zeit auf der Bühne befunden haben, enthüllt sich, indem gedacht wird, daß sie erst nun bis dahin gelangt seien, die Bildsäule des Comthurs.

Nicht viel ausgebildeter als das Decorationswesen war die übrige Maschinerie. Wie sehr Cervantes auch die Vollkommenheit preist, zu welcher dieser Theil der Theatereinrichtung schon zur Zeit der Darstellung seiner Numantia gelangt sei, so wird es seinen Versicherungen doch Abbruch thun, wenn man in den scenischen Anweisungen seiner Tragödie unter Anderem liest: „hier wird unter der Bühne ein mit Steinen angefülltes Faß hin und hergerollt, als ob es donnerte.“ Eine etwas höhere Ausbildung mag die Maschinerie zur Zeit des Lope de Vega erlangt haben; allein daß ihre Einrichtung auch fortan eine unvollkommene geblieben sei, läßt sich aus der oben angeführten Schilderung entnehmen, welche die Gräfin d'Aulnoy davon entwirft. Besonders häufig wurden, namentlich in den geistlichen Comödien, Flugmaschinen und künstliche Wolken angewandt, um Erscheinungen, Heilige, die Mutter Gottes, das Christkind u. s. w. vom Himmel herabschweben zu lassen. In dem Boden der Schaubühne waren Oeffnungen (**escotillones**) angebracht, die zu Versenkungen dienten

und aus denen die höllischen Geister emporstiegen. Diese Oeffnungen mußten nach jedesmaliger Veranlassung des Stücks noch zu anderen Zwecken dienen; in Tirso's **Por el sotano y por el torno**, in Alarcon's **Tejedor de Segovia** und in Calderon's **Galan fantasma** z. B. stellten sie die Mündungen unterirdischer Gänge vor.

Bei den Anforderungen, welche die mastige Phantasie der jetzigen Zeit an theatralische Illusion macht, ist vielleicht Mancher geneigt, auf den einfachen Apparat der spanischen Schaubühne vornehm hinabzusehen. Dem indessen, der weiß, wie über den erhöhten äußern Mitteln der Ausstattung nur zu leicht das Wesentliche der Kunst vernachlässigt wird, wie fast überall der Verfall des Drama's mit der wachsenden Decorationspracht gleichen Schritt gehalten hat, wird die Simplcität der alten Scenerie in einem anderen Lichte, und leicht als eine Begünstigerin der wahren Interessen der dramatischen Kunst erscheinen. Gewiß war es ein Vortheil für die spanischen Schauspieldichter, ein Publikum vor sich zu haben, das so bescheidene Ansprüche an den materiellen Theil der Aufführung machte, das bereit war, seine Sinne unter die Einbildungskraft gefangen zu geben und dem Zauberstabe der Poesie von Ort zu Ort zu folgen, wohin er sie führen wollte. Da das Unerreichbare, worauf unsere Scenerie ausgeht, das Bestreben, die Darstellung in den Schein der Realität zu kleiden, von Anfang an aufgegeben war, da der Zuhörer ganz von der Forderung abstrahirte, alles Geschilderte leibhaftig vor sich zu sehen, da er sich willig über das Zeugniß seiner Augen hinwegsetzte oder eine unvollkommene äußere Andeutung aus seiner Phantasie ergänzte, so konnte der Poet in den kühnsten Erfin-

tungen schmückten, unbekümmert, ob sie in Scene gesetzt werden könnten. Allerdings ist das spanische Schauspiel glücklich zu preisen, daß es jenes Abräumen der Sessel, jenes Leerbleiben der Scene und alle die Unterbrechungen nicht kannte, die bei unseren Spektakeln jeden Augenblick den Gang der Aktion stören! Trotz der Einfachheit des alten spanischen Bühnenmechanismus nun beklagt sich Lope de Vega (in der Vorrede zum 16. Bande seiner Comödien) über die ungebührliche Ausdehnung, die dem Maschinenwesen auf den Brettern gegeben werde. In welchen Ausdrücken würde er erst von unserer Barbarei reden, wenn er einer Vorstellung in den Pariser oder Berliner Schauspielhäusern beiwohnen könnte!

Eben so wenig scrupulös, wie in der Decoration des Theaters, war man in Absicht auf das Costüm. Daß die allgemeinsten Unterscheidungen beobachtet wurden, daß der Krieger in anderer Tracht erschien als der Bürgersmann, der Cavalier in anderer als der Bauer, braucht nicht gesagt zu werden. Da die Spanier mit fremden Nationen in so vielfachem Verkehr standen und daher deren Tracht kennen mußten, so gab man auch Deutschen und Franzosen, Italienern und Engländern, Türken und Moren eine sich an deren Nationalcostüm wenigstens annähernde Kleidung (hierauf beziehen sich die häufig vorkommenden Anweisungen: **vestido de Frances, de moro** u. s. w.); gewiß aber geschah dies ohne peinliche Gewissenhaftigkeit. Bei Stücken, die in fernen Ländern spielten, mit deren Sitten man nicht genauer bekannt war, wandte man eine Tracht an, deren Grundlage die spanische der Gegenwart bildete und die nur durch einige phantastische Zuthaten über diese hinaus-

gerückt war; und eben diese Kleidung trug man in das Alterthum hinüber. Lope de Vega klagt in seiner neuen Kunst, Comödien zu machen, über das Unangemessene, daß die Römer auf den spanischen Bühnen Beinkleider trügen, und der vorhin citirte Reisende sagt ausdrücklich, er habe auf den Theatern von Madrid Griechen und Römer als Spanier gekleidet gesehen. Dies ist jedoch nicht so zu verstehen, als sei in solchen Fällen die spanische Tracht der damaligen Zeit ganz unverändert beibehalten worden; vielmehr stellte sie sich als ein allgemein poetisches, der bestimmten Wirklichkeit und örtlichen Färbung entkleidetes, Theatercostüm dar. Den gröbsten Anachronismen suchte schon Cervantes, in den scenischen Anweisungen zu seiner Numantia, vorzubeugen, indem er unter Anderem vorschrieb, die Römischen Soldaten sollten auf antike Art bewaffnet und ohne Schießgewehre erscheinen; und gewiß wird man in Beobachtung solcher Rücksichten späterhin noch einen Schritt weiter gegangen sein, wenngleich man sich nie auf die Kleidergelehrsamkeit unserer Garderobiers verlegte, vielmehr beständig jenes jeder Bühne zuzugestehende Vorrecht, der faktischen Wahrheit und Wirklichkeit eine allgemeine poetische unterzuschieben, in reichlichem Maaße in Anspruch nahm.

Der Anfang der Vorstellungen (in den Schauspielhäusern nämlich; von den Autos ist hier nicht die Rede) fand der Regel nach im Winter um zwei, im Sommer um drei Uhr Nachmittags Statt; ihre Dauer betrug nur zwei bis drei Stunden, so daß künstliche Beleuchtung nicht nöthig wurde [65]). Die Ordnung, in welcher die verschiedenen Be-

[64]) Salimos aqui nosotros
A recitar nueve o diez (sc. personas)

standtheile einer Aufführung an die Reihe kamen, war folgende: Zuerst Gesang mit Instrumentalbegleitung, wobei die Musiker auf der Bühne selbst auftraten; darauf die Loa, die aber nur in der ältern Zeit allgemein üblich war, späterhin nur noch ausnahmsweise vorkam; alsdann die Comödie und in deren Zwischenakten ein Entremes und ein Tanz [66]) und nach der dritten Jornada gewöhnlich wieder ein Tanz.

Der Hergang bei den **Autos sacramentales** ist im Allgemeinen schon durch die oben mitgetheilte Schilderung eines Augenzeugen deutlich geworden. Hinzuzufügen ist, daß, nach Andeutungen in verschiedenen dieser Festspiele, jenes Meermonstrum, das bei der Procession umhergeführt wurde, den

Por su interes muy poco
Dos horas y media ó tres
Gaspar Aguilar, Loa vor der Comödie la suerte humilde.
En este senado ilustre
Oidnos solas dos horas
Y si es mucho ved, que el tiempo
Acaba todas las cosas.
Tarrega, Loa vor der perseguida Amaltea.
La Comedia ahora empezamos,
De aqui à dos horas saldremos
Cuando ya estará acabada.
Lope de Vega, Loa im ersten Bande seiner Comödien.

[66]) Lope de Vega sagt, zur Zeit, als die Comödien noch vier Jornadas gehabt, sei in jedem der drei Zwischenakte ein Entremes aufgeführt worden; dies aber sei seitdem abgekommen und man spiele gewöhnlich nur noch eines.

Entonces en las tres distancias
Se hacian tres pequeños entremeses,
Y ahora apenas uno, y luego un baile.
Arte nuevo de hacer Comedias (1609).

Leviathan als Symbol der Sünde vorstellte, was auch plausibler scheint als jene entlegne Bedeutung, von welcher der Reisende spricht. In demselben Zuge befand sich noch eine phantastisch herausgeputzte weibliche Figur, mit welcher die Babylonische Hure gemeint war. Die Autos wurden, wie gesagt, im Freien auf bretternen Gerüsten gespielt. Die Schauspieler fuhren in geschlossenen Karren oder Wagen, deren Seiten mit bemalten Vorhängen bedeckt waren, durch die Straßen der Stadt, bis sie an den für die Aufführung bestimmten Platz gelangten. Alsdann wurden diese Wagen im Halbkreise oder an drei Seiten um das Gerüst gestellt, so daß ihre Vorhänge die Decoration des Theaters bildeten; ihr Inneres diente den Schauspielern zum Ankleidezimmer, barg aber zugleich den größten Theil des für die Darstellung nöthigen scenischen Apparats und bildete ein zweites kleineres Schaugerüst, das durch Zurückziehen des Vorhangs zu einem Theil des größeren umgewandelt werden konnte. Mit anderen Worten: das Haupttheater stellte sich mittels der herumgestellten Karren als von kleinen Nebenbühnen umgeben dar, die durch das Aufrollen von Gardinen bald in dasselbe hinübergezogen, bald wieder von ihm abgetrennt wurden. Das Nähere, wie das Oeffnen und Schließen dieser Wagen in die Handlung des Frohnleichnamsstückes eingriff, kann erst später bei der Analyse einzelner Autos klar gemacht werden; und dort werden wir auch den Maschinismus und das Costüm, das dabei zur Anwendung kam, genauer kennen lernen. Die Dichter haben in diesen Stücken dem Decorateur oft das Ersinnliche aufzulösen gegeben; indessen darf man wohl mit Sicherheit annehmen, daß die Anforderungen an die Ausführung

hier noch weniger hoch gespannt gewesen seien, als auf den größeren Schaubühnen. Die Darstellung der Frohnleichnamsspiele hatte gewöhnlich Nachmittags um fünf Uhr Statt; ihr voran pflegte eine Loa und ein Entremes zu gehen. Daß Lichter dabei gebrannt wurden, war nicht der Beleuchtung wegen, sondern zu Ehren des Sacraments.

Den Faden der Chronologie, der im vorigen Abschnitt bei dem Jahre 1587 abgerissen wurde, wieder aufnehmend, haben wir noch verschiedene, die Theater-Verhältnisse betreffende Einzelheiten hervorzuheben. Wir sahen in diesem Jahre die wider die Zulässigkeit theatralischer Vorstellungen erhobenen Bedenklichkeiten durch eine förmliche, den öffentlichen Schauspielen unter gewissen Einschränkungen ertheilte, Concession beseitigt. In Folge hiervon vermehrte sich die Zahl der Schauspielertruppen und der für ihre Aufführungen bestimmten Locale binnen Kurzem in ungemeinem Maaße. Fast alle Städte von einiger Bedeutung erhielten eigne stehende Bühnen, die bedeutenden, wie Sevilla, Valencia, Granada, Saragossa, sogar mehrere. Selbst die kleinsten Ortschaften wollten dramatische Lustbarkeiten nicht entbehren und beherbergten dann und wann durchreisende Histrionengesellschaften, die vor der zusammengelaufenen schaulustigen Menge ein bewegliches Bühnengerüst aufschlugen. Hierher gehören die schon im vorigen Bande anticipirten Notizen aus der unterhaltenden Reise des Agustin de Rojas. Den Mittelpunkt der ganzen dramatischen Kunst aber, den Hauptschauplatz ihrer Entwicklung bildete Madrid. Zwar entstanden hier keine neuen Theater, vielmehr kamen von den bisher benutzten das an der Puerta del Sol, die der Isabel Pachero, des R. Burguillos, des Christoval de

la Puente und der Valdiviesо allmälig außer Brauch, so daß nur noch die beiden, in den Jahren 1579 und 1582 eingerichteten, Corrales de la Cruz und del Principe übrig blieben; dagegen vermehrten sich die, anfänglich auf die Fest- und einige Wochentage eingeschränkt gewesenen Vorstellungen, eben so wie der Umfang der Personale und die Consumtion von Stücken. Die berühmtesten Truppen, die in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts in der Hauptstadt gesehen wurden, waren die des Juan de Vergara, Pinedo, Rios, Alonso Riquelme, Villegas, Heredia, Pedro Rodriguez, Geronimo Lopez, Alonso Morales, Alcaraz, Vaca, Gaspar de la Torre und Andres de Claramonte. Der Hang zu Schauspielen verbreitete sich so allgemein, daß man sogar in den Kirchen und Klöstern profane Dramen aufführte und daß die Vornehmen, nicht zufrieden, die öffentlichen Theater zu besuchen, sich in ihren Wohnungen Privatvorstellungen geben ließen. Nach dem Vorgange des Lope de Vega traten Dichter auf Dichter auf, die einer den anderen an Fruchtbarkeit zu übertreffen und die immer steigende Nachfrage nach neuen Stücken zu befriedigen suchten. Eine vorgängige Prüfung dieser Stücke durch die Behörden fand nicht Statt; überhaupt nur eine sehr laxe Beaufsichtigung der Darstellungen; die Alguaciles, denen eine Art von Theaterpolizei übertragen war, scheinen ihr Augenmerk kaum auf etwas Anderes gerichtet zu haben, als die Cassenführer in ihren Einnahmen zu sichern [67]). Somit war die

[67]) Der Pöbel nämlich drängte sich mit Gewalt in die Schauspielhäuser; am größten war dieser Unfug in Sevilla, wo, wie Rojas erzählt, die Raufbolde und Bravos das Theater förmlich erstürmten.

Aufrechthaltung der im Jahre 1587 erlassenen Bühnengesetze in keiner Art garantirt; und die Theater säumten nicht, sich von den ihnen damals auferlegten Restrictionen zu befreien, namentlich die verpönten Tänze, die Saratande, Chacone u. s. w. wieder aufzunehmen. Die sonst so strenge Regierung Philipp's II. scheint ein Decennium lang von dem Schauspielwesen gar keine Notiz genommen und keine dasselbe betreffende Verordnung erlassen zu haben [68]). Erst im Herbste 1597 ward ihre Aufmerksamkeit von Neuem auf diesen Gegenstand gerichtet. Als nämlich auf Veranlassung des Ablebens der Prinzessin Catharina die Theater der Hauptstadt auf eine Zeit lang geschlossen wurden, benutzten die Theologen diese Gelegenheit, um die schon früher angeregten Bedenken gegen die Zulässigkeit theatralischer Vorstellungen von neuem und mit mehr Nachdruck geltend zu machen; und wirklich fanden sie dieses Mal mit ihren rigoristischen Ansichten so gut Eingang, daß am 2. Mai 1598 eine königliche Verordnung publicirt wurde, welche die Aufführung von Comödien unbedingt untersagte. Ob dieses Verbot auf die ganze Monarchie oder nur zunächst auf die Hauptstadt Bezug gehabt habe, wird nicht deutlich angegeben; wie es scheint, war das erstere der Fall, ward jedoch der Vorschrift in aller Strenge nur in Madrid, unter den Augen der obersten Behörden, Folge geleistet. Gerade hier aber mußte das Drückende der neuen Verfügung besonders lebhaft gefühlt werden, da durch sie den

[68]) Lope de Vega erzählt in seiner „neuen Kunst Comödien zu machen“, Philipp II. habe das Erscheinen fürstlicher Personen auf den Brettern nicht leiden können; aber daß er ein hierauf zielendes Gesetz erlassen, wie ein deutscher Schriftsteller behauptet, ist unwahr.

Hospitälern das Haupthülfsmittel für den Unterhalt der Kranken entzogen war. So ward denn die Regierung mit Bitten um Wiedereröffnung der Theater bestürmt, aber vergebens; das einmal erlassene Gesetz blieb noch bis über den Tod Philipp's II. (September 1598) hinaus in Kraft. Erst im Frühjahre 1600 gab Philipp III. dem wiederholten und dringenden Begehren so weit nach, daß er einen Rath von Staatsmännern und Theologen berief, um die Bedingungen und Modificationen aufzustellen, unter welchen die Schauspiele allenfalls wieder erlaubt werden könnten. Die Ansichten der Berufenen waren sehr getheilt und es ward über den Gegenstand viel hin und her geredet und geschrieben, indem Einige das unbedingte Verbot aufrecht halten wollten, Andere nur eine strengere Beaufsichtigung der Theater und die Abstellung einzelner Mißbräuche wünschten. Die Meinung der Letzteren trug endlich den Sieg davon und die Regierung erließ eine Verordnung, durch welche die Theater-Vorstellungen unter folgenden Klauseln und Einschränkungen wieder gestattet wurden. Es solle

1) jede Art von anstößigen Tänzen und Liedern von der Bühne verbannt sein;

2) nur vier Gesellschaften Erlaubniß zum Spielen ertheilt werden;

3) den Frauenzimmern untersagt sein, in Männertracht zu erscheinen, und ihnen überhaupt nur in Begleitung ihrer Männer oder Väter Aufnahme unter die Truppen gestattet werden;

4) den Geistlichen, Mönchen und Prälaten der Besuch der Theater verboten sein;

5) während der Fasten, an den Adventssonntagen und

am ersten Tage des Weihnachts-, Oster- und Pfingstfestes nicht gespielt werden dürfen, und überhaupt in der Regel jede Woche nur dreimal;

6) solle an dem nämlichen Ort zur Zeit immer nur einer Truppe, und auch dieser jedes Jahr nur einen Monat lang der Aufenthalt gestattet werden;

7) sei in den Kirchen und Klöstern keine andere Aufführung zu gestatten als die von Schauspielen rein religiösen Inhalts;

8) müßten gesonderte Plätze für Männer und Frauen, mit getrennten Eingängen, vorhanden sein;

9) dürfe auf den Universitäten Alcalá und Salamanca nur während der Ferien gespielt werden;

10) solle jede Gesellschaft die Concession zum Spielen nur auf ein Jahr erhalten, nach dessen Ablauf um Erneuerung derselben nachzusuchen sei;

11) müsse jede Comödie und jedes Zwischenspiel vor der Darstellung auf den öffentlichen Theatern in Gegenwart einiger Sachverständigen (und unter diesen eines Theologen) aufgeführt werden, um deren Approbation zu erhalten;

12) sei ein Theaterrichter (Juez protector de los teatros) zu ernennen, der die Oberaufsicht über das Schauspielwesen zu führen und auf die Befolgung der obgenannten Vorschriften zu halten habe.

Wirklich wurde ein solcher Richter eingesetzt und es bestand dieses Amt während des ganzen 17. Jahrhunderts fort. Allein mit der Aufrechthaltung der angeführten Bestimmungen ward es nicht strenge genommen; die wieder geöffneten Bühnen schüttelten eine Hemmung nach der an-

deren von sich. Die Regierung sah sich genöthigt, statt der anfänglichen vier Schauspielergesellschaften deren sechs, und nicht lange nachher sogar zwölf zu concessioniren. Aber noch über diese priviligirten Truppen (**compañias reales** oder **de titulo**) hinaus durchstreiften viele andere das Land, und bald zählte man in Spanien im Ganzen vierzig Comödiantenbanden mit einer Gesammtzahl von beinahe tausend Mitgliedern. Schon Mariana, in seinem 1609 gedruckten **Liber de spectaculis**, sagt, die Menge der Schauspieler sei in den letzten zwanzig Jahren über alles Maaß angewachsen, und wachse noch täglich, eben so wie die Zahl der Bühnen, die in allen spanischen Ortschaften errichtet würden; zugleich habe sich der Hang zu dramatischen Belustigungen so allgemein durch die ganze Nation verbreitet, daß Personen jedes Alters, Geschlechtes und Standes, die Geistlichen und Mönche nicht ausgenommen, sich um die Wette in die Theater drängten. In derselben Schrift wird über den noch fortdauernden Mißbrauch geklagt, die geistlichen Darstellungen in den Kirchen und sogar Nonnenklöstern durch indecente Zwischenspiele und Tänze zu profaniren. Auch dem Befehl, daß jedes Stück vor der Aufführung einer Prüfung unterliegen solle, kann nur sehr kurze Zeit Folge geleistet worden sein; denn schon im ersten Bande des Don Quijote (1605) wird von dieser Maaßregel als von einer wünschenswerthen, aber in Spanien, oder wenigstens in dessen größtem Theil, nicht beobachteten geredet**); und in einem 1625 gedruckten aber, allem An-

**) „Viele heutige Bühnendichter schreiben so ohne alle Ueberlegung, daß die Schauspieler sich nach der Aufführung davon machen und versteckt halten müssen, aus Besorgniß, zur Strafe gezogen zu

schein nach beträchtlich früher geschriebenen Roman [70]) heißt es ausdrücklich, nur in Aragon bedürfe eine Comödie, um aufgeführt zu werden, einer Genehmigung der Behörden; im übrigen Spanien nicht. Die Jueces protectores und die Alcalden, welche in deren Auftrag den Vorstellungen beiwohnten (sie hatten ihren Platz während der Aufführung auf der Bühne selbst) müssen also ihr Amt mit großer Nachlässigkeit verwaltet haben; nur eine der erwähnten Vorschriften scheint wirklich bis auf den Tod Philipp's III. streng befolgt worden zu sein, das Verbot der Sarabanda und der anderen allzufreien Tänze; die Schauspieldirectoren dieser Zeit klagen vielfach über den Abbruch, den das Wegfallen dieser Ergötzlichkeit ihren Einnahmen thue.

Daß Philipp III. im December 1600 seine Residenz nach Valladolid verlegte, scheint keinen besonders hemmen-

werden, wie dies schon oft geschehen ist, weil sie Dinge auf die Bühne brachten, die manchem König zum Nachtheil gereichten und die Ehre mancher edlen Geschlechter verunglimpften Alle diese und noch viele andre Ungebührnisse würden wegfallen, wenn in der Residenz ein einsichtsvoller und verständiger Mann beauftragt würde, alle Schauspiele vor ihrer Aufführung zu prüfen; nicht bloß die für die Hauptstadt bestimmten, sondern die in ganz Spanien aufzuführenden." Aus den Worten no solo aquellas que se hiciesen en la corte scheint zwar hervorzugehen, daß damals in Madrid noch ine Censur für Theaterstücke existirte (und wirklich sollen sich alte Manuscripte von Comödien des Lope de Vega und Anderer finden, denen eine solche Censurerlaubniß beigefügt ist), allein allem Anschein nach war diese sehr mild und nicht viel mehr als eine Formalität, die bald nachher wieder außer Brauch gekommen sein muß. S. die Noten von Diego Clemencin zum Don Quijote, P. I. Cap. 48.

[70]) Alonso mozo de muchos amos, compuesto por el Doctor Geronimo de Alcalá Yañez. En Barcelona, por Estevan Liberós 1625. S. 144 b.

den Einfluß auf die Theater der bisherigen Hauptstadt geübt zu haben, eben so wenig wie die Zurückversetzung des Hofes nach Madrid einen fördernden [71]). Der verschlossene und indolente Sinn dieses Monarchen ließ ihn und seine Umgebung, der er einen ähnlichen Charakter mittheilte, außerhalb aller Verbindung mit dem Theater stehen. Er hatte, dem unwiderstehlichen Verlangen der Nation nachgebend, die Schauspiele wieder gestattet; aber es scheint nicht, daß er seine Hoffeste je durch eine dramatische Darstellung verschönert, oder einer solchen in den Schauspielhäusern beigewohnt habe; wenigstens berichtet der Biograph, der uns so viele Einzelheiten aus seinem Privatleben aufbewahrt hat (Gonzalo Davila, **Historia de Felipe III.**) nichts von der Art, wenn man die einzige Notiz ausnimmt, daß der Graf von Lemos die Anwesenheit Philipp's III. und seines Hofes zu Lerma durch Aufführung einer Comödie gefeiert habe [72]).

Die Theater **de la Cruz** und **del Principe** blieben nach wie vor Eigenthum der Brüderschaften **de nuestra Señora de la Soledad** und **de la Passion**, welche dieselben den Schauspielergesellschaften einräumten und als Herren der Locale von jedem Zuschauer ein Eintrittsgeld erhoben [73]). Der Ertrag wurde an die verschiedenen Ho-

[71]) **Francisco de los Santos, Hist. de la orden de San Geronimo, P. IV. L. 2. c. 1. — Dichos y hechos de Felipe III. pag. 229 u. 240.**

[72]) **Navarrete, Vida de Cervantes, pag. 184**

[73]) Aus einer später näher zu erwähnenden Denkschrift, die ein gewisser Santiago Ortiz im Anfang von Philipp's IV. Regierung verfaßte, geht hervor, daß die Schauspieldirectoren den Brüderschaften

[illegible] der [illegible] [illegible]. In einer zweiten [illegible] [illegible] der [illegible] der [illegible] eine [illegible] [illegible] daß jeder [illegible] [illegible] [illegible] wurde. Die [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] zu [illegible]. Die und [illegible] [illegible] auf und [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] und [illegible] durch die [illegible] [illegible] der [illegible] [illegible] auf die [illegible] und [illegible] [illegible] auf die [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. Daß es [illegible] der der [illegible] des Gegenstandes. [illegible] der [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] [illegible] [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] von dem [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] des [illegible] zu [illegible] und zu [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] die [illegible] daß die [illegible] zum [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], wie die der [illegible]. [illegible] u. s. w., [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] und [illegible] der [illegible] zu [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] kann [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. Im [illegible] kann man [illegible] daß die [illegible] der [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], als [illegible] [75].

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] von [illegible] [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible].

[74]) [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] er [illegible] [illegible] der [illegible] der [illegible] [illegible] [illegible] der der [illegible] [illegible]. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] und das [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] es [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

[75] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] werden: Der [illegible], den [illegible] [illegible] von den [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] den Anfang des 16. Jahrhunderts [illegible] [illegible] [illegible] auf 14 000 [illegible]. Die [illegible] von einer [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] der [illegible] [illegible] 300 [illegible] [illegible] [illegible] am 10 August [illegible]:

Im Jahre 1615 entschlossen sich die mehrgenannten Brüderschaften, die beiden Schauspiellocale von Madrid in der Art zu vermiethen, daß die Miether das Recht haben sollten, die Eintrittsgelder zu erheben, der Miethzins aber für die Hospitäler verwandt würde. Auf diese Weise waren sie der mit der speciellen Cassenführung verbundenen Mühen überhoben. Der Miethcontract ward bald auf zwei, bald auf vier Jahre geschlossen (1615 auf zwei Jahre mit 27,000 Ducaten, 1617 auf vier Jahre mit 105,000 Ducaten), und dies mit wechselndem Glück bis 1638 fortgesetzt. In letzterem Jahre trat in so fern eine Aenderung in dem bisherigen Verfahren ein, als die Stadt Madrid es übernahm, die Miethcontracte im Namen der Brüderschaften abzuschließen und diese so vor Uebervortheilung zu sichern. Dieses Verhältniß hat bis auf die neueste Zeit und auch für die Theater fortbestanden, die im 18. Jahrhundert auf dem Platze der alten erbaut wurden.

Die Schauspielertruppen waren zwar nicht eigentlich seßhaft, auch nicht streng verbunden, sie spielten vielmehr bald hier, bald dort und durchzogen, andere Mitglieder aufnehmend, das Land; doch blieben ihre Aufenthalte an demselben Platze auch nicht auf so kurze Zeit beschränkt, wie das Gesetz vorgeschrieben hatte; vielmehr scheinen sie in den

Für die Plätze der Weiber (in der Cazuela) . .	97
Für die der Männer im Patio, auf den Gradas, bancos u. s. w.	119
Für die Fenster (aposentos und desvanes) . .	48
Für die Gitterfenster (celosias, rejas)	18
	282 Realen.

Hierin ist jedoch die Summe, die der Schauspieldirector für sich erhob, nicht mit begriffen

größeren Ortschaften nicht einen Jahre lang gefehlt zu haben. Die bedeutenderen Städte (z. B., außer Madrid, Saragossa, Valladolid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Granada, Cordova u. s. w.) sorgten dafür, daß auf ihren Bühnen eine Truppe die andere immer unmittelbar ablöste, so daß hier die dramatische Unterhaltung das ganze Jahr hindurch, außer während der Fasten, nicht auf längere Zeit unterbrochen ward. In Madrid spielten sogar, mit kleinen Ausnahmen, zwei Truppen zur nämlichen Zeit, die eine im Theater de la Cruz, die andere in dem del Principe. Den geringeren Städten ward der Genuß theatralischer Darstellungen nur periodenweise zu Theil, je nachdem diese oder jene Gesellschaft von Schauspielern bei ihnen einkehrte, und sie mußten sich gewöhnlich mit den an Zahl und Gehalt unbedeutenderen Compagnien (deren verschiedene Abstufungen wir schon im vorigen Bande durch Agustin de Rojas haben kennen lernen) begnügen. Jedoch besaßen (nach Santiago Ortiz) im Beginn von Philipp's IV. Regierung sogar Marktflecken permanente, jeden Augenblick zur Aufnahme von Spielern bereite Bühnenlocale. Wo diese fehlten, wurde nach Maaßgabe der Umstände in diesem oder jenem Hofe oder Saal ein leicht zu errichtendes und abzulösendes Theatergerüst aufgeschlagen. Denn die Histrionenbanden der untersten Classen ließen sich selbst in den Dörfern sehen; man erinnere sich der Erzählung im zweiten Bande des Don Quijote, wo der Held des Romans einer Comödiantenbande begegnet, die von Dorf zu Dorf zieht, um ein Auto aufzuführen [76]), ferner der hierher gehörigen

[76]) „D. Quijote war im Begriff, Sancho Pansa'n zu antworten, aber ein quer über den Weg fahrender Wagen mit den verschiedensten

Notizen aus dem Viage entretenido (s. diese Geschichte, B. I. S. 250 ff.). Wenn keine Schauspieler vorhanden waren, half man sich mit Marionetten (so lesen wir im Roman des Cervantes von dem Meister Peter, der in den Dorfschenken umherzog und mit seinem Puppenspiel die Geschichte vom Gayferos und der schönen Melisendra darstellte), oder die Dorfbewohner selbst übernahmen die Aufführung, wie aus einer anderen Stelle des D. Quijote

und seltsamsten Personen und Gestalten, die sich denken lassen, besetzt, unterbrach ihn. Den Kutscher machte ein häßlicher Teufel. Der Wagen war ganz offen. Die erste Gestalt, die Don Quijoten in die Augen fiel, war der leibhaftige Tod, mit einem Menschengesicht; neben ihm saß ein Engel mit großen gemalten Flügeln; auf der einen Seite stand ein Kaiser mit einer, wie es schien, goldenen Krone auf dem Kopfe; zu den Füßen des Todes stand der Gott, den sie Cupido nennen, ohne Binde um die Augen, aber mit Bogen, Köcher und Pfeilen Auch ein vom Kopf bis zu den Füßen geharnischter Ritter befand sich auf dem Wagen, nur trug er weder Helm noch Sturmhaube, sondern einen mit bunten Federn geschmückten Hut; daneben befanden sich noch andere Personen in verschiedener Tracht, unter anderen eine in Harlekinskleidung, mit Schellen behangen und eine Peitsche in der Hand, an deren Spitze drei aufgeblasene Rindsblasen hingen. — — — — — — — Gnädiger Herr, erwiederte der Teufel, indem er den Wagen anhielt, wir sind Schauspieler von der Gesellschaft „des bösen Engels," wir haben diesen Morgen, da es die Frohnleichnamswoche ist, in einem Ort, der hinter dieser Höhe liegt, das Auto las Cortes de la muerte aufgeführt und wollen es diesen Abend in dem Orte, den man von hier aus sieht, wiederholen; weil dieser aber so nahe ist, machen wir, um uns die Mühe des Auskleidens und Wiederanziehens zu ersparen, den Weg in der Tracht unserer Rollen. Dieser junge Mensch spielt den Tod, jener einen Engel, die Frau da — es ist die des Verfassers — die Königin, Jener einen Soldaten, hier ist der Kaiser, und ich bin der Teufel, eine der Hauptpersonen in dem Auto, da ich in dieser Gesellschaft die Hauptrollen spiele." — D. Quijote, P. II. c. XI.

hervorgeht, wo der Ziegenhirt Pedro von dem verstorbenen Schäfer Crisostomo sagt: „er war sehr geschickt im Versemachen, so daß er die Lieder für die Nacht der Geburt unseres Herren und die Autos für das Frohnleichnamsfest anfertigte, die unsere jungen Bursche aufführten[77]."

Die mit dem beständigen Umherwandern der Truppen verbundenen Mühsele und sonstigen Unbequemlichkeiten des Schauspielerstandes werden von verschiedenen Schriftstellern der Zeit mit lebhaften Farben geschildert. So klagt Rojas (Viage etc., S. 282): „Es gibt keinen Neger, keinen nach Algier verhandelten Sclaven, der nicht ein besseres Leben führte, als ein Schauspieler. Denn der Sclave muß zwar vom Morgen bis zum Abend arbeiten, aber die Nacht kann

[77]) D. Quijote, P. I. c. XII.

In dem komischen Roman Alonzo mozo de muchos amos (Barcelona, 1625) wird folgende eben hierauf Bezug habende Anekdote erzählt:

„In einem Dorfe in Alt-Castilien führten die jungen Bauern am Tage des Corpus ein Festspiel auf, und zwar das Auto vom Abendmahl Christi, unseres Herrn. Es ward ein wohlzugerichteter Tisch auf die Bühne gestellt; die zwölf Apostel setzten sich mit ihrem Meister zum Essen; man brachte auf einer großen silbernen Schüssel ein gebratenes Lamm und sie aßen mit so gutem Appetit, wie nur immer junge Leute in ihren besten Lebensjahren haben können. Der, welcher den glorreichen Apostel St. Johannes darstellte, mußte schlafend an der Brust des Herrn liegen; indessen da er sah, daß die übrigen Apostel aßen, streckte er, so gut er konnte, von Zeit zu Zeit die Hand aus und nahm sich, seinen Begleitern nichts nachgebend, tüchtige Bissen vom Lamm. Judas aber, oder der diese Rolle spielte, ward über das Benehmen seines Mit-Apostels zornig und rief ihm zu: entweder bist du der heilige Johannes, oder du bist es nicht; wenn du St. Johannes bist, so schlaf und iß nicht; bist du es aber nicht, so iß und laß einen Anderen deine Rolle spielen." — (Fol. 115 b.)

er schlafen, und er hat nur einen oder zwei Herren zufrieden zu stellen, deren Befehle er ausrichten muß, und wenn er das gethan, so hat er seine Pflicht erfüllt; die Schauspieler dagegen haben, schon ehe Gott es Tag werden läßt, von fünf bis um neun Uhr zu schreiben und zu studiren; dann von neun bis um zwölf Uhr müssen sie Probe halten; darauf essen sie, gehen Comödie zu spielen, und wenn sie um sieben Uhr damit fertig sind und denken nun ausruhen zu können, so werden sie von dem Präsidenten, den Gerichtsherren, den Alcalden gerufen und müssen ihnen Allen zu jeder beliebigen Stunde zu Willen sein. Wirklich wundert es mich, wie sie es nur gut machen können, ihr ganzes Leben lang zu studiren, und, was wohl die größte Mühseligkeit auf Erden ist, bei Regen und bei Sonnengluth, bei Wind und Schnee, bei Reif und Frost beständig umherzuwandern. Und dann so viele Albernheiten, so viele verschiedene Urtheile anhören, so viele Geschmäcke befriedigen und um den Beifall aller Welt buhlen zu müssen!“ Ein ähnliches Bild von den Leiden der Comödianten, wie sie, gleich den Zigeunern, von vierzehn zu vierzehn Tagen bei Schnee und Regen von Ort zu Ort ziehen müßten, entwirft der Verfasser des schon angeführten Romans **Alonso mozo de muchos amos** [78]). Vielfach wird ferner über

[78]) Der Held dieses Romans erzählt (S. 136 b), er habe, als er in Sevilla bei einem Schauspieldirector in Dienst gestanden, jeden Morgen Anschlagzettel schreiben, dann von ein Uhr an die Thür des Theaters bewachen müssen; hierauf sei sein Herr gekommen und habe sich an die Casse gesetzt, ihn aber in das Ankleidezimmer geschickt, um die Aufsicht über die Koffer und Kleider zu führen, die in der Comödie gebraucht worden seien. Bisweilen habe er in den **Comedias de Santos** einen Drachen vorstellen müssen, ein anderes Mal in tragischen Stücken einen Todten; dann wieder einen Tänzer u. s. w.

das Benehmen des Publicums und über die Schwierigkeit, es demselben recht zu machen, geklagt; namentlich auch über die Besucher des Patio, denen, mit Anspielung auf die rohe und tobsüchtige Solbatesca jener Zeit, wegen ihres lärmenden Wesens und der Weise, wie sie ihr Mißfallen an den Schauspielern und Stücken laut werden ließen, der Name Musketiere (**Mosqueteros**) beigelegt ward. „Wahrhaftig — sagt Rojas (**Viage etc.** S. 136) — ein Schauspieldirector ist übel daran; seine Stücke mögen noch so gut sein, in den Augen Mancher taugen sie doch nichts; und wenn Einer nicht schnell genug spricht, so ist gleich Jemand bei der Hand, zu rufen: Fort mit dir! Und so schreit Alles durch einander: Bleib, geh, rede, schweig, sprich langsam, sprich rascher, sprich lauter, sprich leiser!“ Und in einer anderen Loa (S. 284): „Murmelt, schwatzt und lacht nur in Gottes Namen über uns Alle, über den Einen, weil er auftritt, über den Anderen, weil er abgehen soll; lacht immerhin über die Comödie; sagt, sie sei abgeschmackt, habe schlechte Verse und einen elenden Plan; die Musik tauge nichts, die Entremeses seien erbärmlich und die Schauspieler nichtswürdig; ich wünsch' Euch dafür einen Husten zum Ersticken und eine Frau, die Euch tüchtig rupfen möge.“ — „Vor nicht vielen Jahren — heißt es bei Lope de Vega (im Prolog zu **los Amantes sin amor, Com. d. L. d. V.,** Band **XIV.**) — pflegten Drei zu Drei und Vier zu Vier, wenn ihnen das Stück oder die Schauspieler mißfielen, die Bänke zu verlassen und so den Director und den Dichter zu züchtigen. Jetzt aber ist es eine Schande, erleben zu müssen, daß bärtige Kerle während der Vorstellung ein gellendes Gepfeif loslassen, als wär' es bei'm Stiergefecht!“ Um solchen Ausbrüchen

der Unzufriedenheit wo möglich vorzubeugen, pflegten die Dichter in den Loa's Bitten um Nachsicht, Stillschweigen u. s. w. an das Publicum zu richten; so lesen wir in einem Vorspiel von Luis de Benavente:

Erster Schauspieler: Schenkt uns Mitleid, sinn'ge **Bancos**!
Zweiter „ Nachsicht, edle **Aposentos**!
Dritter „ Gnade, kriegerische **Gradas**!
Vierter „ Ruhe, schreckliche **Desvanes**!
Fünfter „ Achtung, meine **Barandillas**!
Sechster „ Vielgeliebte **Mosqueteros**,
Kerne dieses Auditoriums,
Gönnt uns Hülfe, Schutz und Stille!
Erste Schauspielerin: Und Ihr, Schönen dieses Hofes — —
Zweite „ Mag der Frühling Eurer Jahre
Bis zum jüngsten Tage währen,
Mag das Alter, das Ihr habt,
Immerdar verborgen bleiben,
Falls Ihr wohlgesinnt und huldreich
Euren Schlüsseln, Euren Pfeifen
Ew'ges Schweigen auferlegt! [79])

[79]) **Joco-Seria, Burlas Veras ó Reprehension moral y festiva de los desordenes publicos en doce Entremeses representados y veinte y quatro cantados. Van insertas seis Loas y seis Jacaras, que los Autores de Comedias han representado y cantado en los teatros de esta corte. Por Luis Quiñones de Benavente. Madrid, 1645** und **Barcelona, 1654. fol. 1.** – Daselbst ist (**fol. 81 b**) noch folgende ähnliche Stelle:

Sabios y criticos Bancos.
Gradas bien intencionadas,
Piadosas Barandillas,
Doctos Desbanes del alma,
Aposentos, que callando

Also auch in der Cazuela oder Weiberloge ward zum Zeichen des Mißfallens in hohle Schlüssel und Pfeifen geblasen. Der Beifall gab sich durch den Ruf: Victor! oder durch Händeklatschen kund [80]). Auf das in dieser Art laut werdende Urtheil der Zuhörer beziehen sich die Bitten um Verzeihung der etwaigen Mängel des Stückes, um Applaus u. s. w., welche gewöhnlich den Schluß der spanischen Comödien bilden.

Unter dem Personal der Schauspielergesellschaften pflegte sich auch ein Poet zu befinden, der theils alte Stücke verbesserte und umarbeitete, theils neue verfaßte [81]). Die bis dahin so allgemeine Sitte, daß auch die Schauspieler selbst Comödien schrieben, verlor sich dagegen seit dem Ende des

Sabeis suplir nuestras faltas,
Infanteria española
(Porque ya es cosa muy rancia
El llamaros Mosqueteros):
Damas, que en aquesa Jaula
Nos dais con pitos y llaves
Por la tarde alboreada,
A serviros he venido.
Seis Comedias estudiadas
Traygo, y tres por estudiar,
Todas nuevas: los que cantan
Letras y Bayles, famosos etc.

[80]) Si huviere quien tenga *a lengua*
Como à mano algun aplauso,
Un vitor, ú otra moneda
En esta ù otra ocasion
Se lo pagará el poeta.

Francisco de Rojas, El mas impropio Verdugo, am Schluß.

[81]) Cervantes, Persiles y Sigismunda, Lib. III. cap. 2. Guevara, el Diablo cojuelo Tranco IV.

16. Jahrhunderts und je höher sich die Anforderungen an die Dichtungen steigerten, immer mehr.

Das Honorar, das die Theaterdirectoren für die Comödie eines beliebten Dichters zu zahlen pflegten, belief sich zur Zeit des Lope de Vega auf 500 [82]), etwas später auf 800 Realen, eine gewiß unbeträchtliche Summe, die nur durch die Fruchtbarkeit der spanischen Dramatiker zu einer Erwerbsquelle werden konnte. Aus dem Druck eines Schauspiels konnte dann der Verfasser keinen Gewinn mehr ziehen; denn durch den Verkauf desselben an eine Bühne verlor er das Eigenthumsrecht daran, wie dies aus dem 7. und 8. Bande von Lope's Comödien deutlich hervorgeht, vor denen sich ein dem Buchhändler Francisco de Avila ertheiltes Privilegium für den Druck von 24 Stücken befindet, die dieser von Schauspieldirectoren gekauft hatte. Ohne Zweifel ist in diesem Umstande theilweise der Grund zu suchen, weshalb die meisten spanischen Dichter vernachlässigt haben, eine Herausgabe ihrer dramatischen Werke zu veranstalten, was jedoch zugleich mit der damals sehr verbreiteten Ansicht zusammenhängt, daß Dramen überhaupt nur für die Darstellung, nicht für die Lectüre bestimmt seien. Wenn Einzelne, wie Lope, Montalvan, Alarcon u. s. w., ihre Comödien dennoch in Druck gaben, so geschah dies, um ihre literarische Ehre gegen die verunstalteten und verfälschten Ausgaben zu retten, die ohne ihr Wissen davon gemacht worden waren. Sowohl das lesende Publicum nämlich, als namentlich die geringeren Schauspielertruppen, die das Honorar für Originalmanuscripte

[82]) Montalvan, Fama posthuma.

nicht erschwingen konnten, waren sehr begierig nach Copien beliebter Bühnenstücke; und um diese Nachfrage auf möglichst wohlfeile Art zu befriedigen, wußten sich die Buchhändler oft auf unrechtmäßige Weise in Besitz von Comödienabschriften zu setzen, die dann, incorrect und flüchtig angefertigt, wie sie schon an sich waren, noch vielfach nach dem augenblicklichen Bedürfniß verstümmelt, theils in größeren Quartbänden zu je zwölf Stücken, theils auf einzelnen Bogen von ihnen gedruckt wurden. Die Klagen der Schriftsteller über diesen Mißbrauch sind allgemein; man sehe die Vorreden von Lope zu seinem Peregrino (1603) und zum neunten Bande seiner Comödien (1617), von Montalvan zum ersten (Madrid, 1638), von Alarcon zum zweiten (Barcelona, 1634), von Rojas zum zweiten (Madrid, 1645) Theile ihrer dramatischen Werke, woraus hervorgeht, daß die Schauspiele zum Nachtheil der Directoren, die sie gekauft, in schlechten Abschriften vervielfältigt und dann ohne Einwilligung der Betheiligten, ohne Erlaubniß der Regierung, gedruckt wurden; daß die Buchdrucker von Sevilla und Saragossa jede Comödie, von welchem Umfang sie auch sein mochte, auf vier Bogen zwängten und den Rest ausließen, wobei oft volle zwei Bogen ausfielen, und daß endlich sogar die Ueberschriften verfälscht wurden, indem die Namen berühmter Autoren dienen mußten, die Arbeiten minder bekannter Verfasser mit einem glänzenden Aushängeschild zu versehen. Bis

**) Lope de Vega sagt (Comedias B. IX, Prol.) ausdrücklich, er habe seine Stücke nicht geschrieben, „um von der Bühne in das Cabinet des Lesers verpflanzt zu werden.“ — Das Beispiel des Cervantes, der seine Comödien drucken ließ, bevor sie aufgeführt waren, steht in der spanischen Literatur beinahe einzig da.

zu welchem Grade der Unfug stieg, zeigt Lope's Vorwort zu seiner Comödie **la Arcadia** (B. XIII.). Es ergibt sich hieraus, daß es damals in Spanien Leute gab, die aus der Verfälschung von Theaterstücken förmlich ein Gewerbe machten; sie gaben vor, ganze Comödien im Gedächtniß behalten und aus der Erinnerung nachschreiben zu können, und verkauften die so gefertigten Copien an andere Schauspielergesellschaften. Lope, nachdem er sich über die fehlerhaften und unrechtmäßigen Abdrücke seiner Comödien und darüber, daß man Werke anderer Dichter unter seinem Namen feil biete, beschwert hat, fährt fort: „Dazu kommt noch der Diebstahl der Comödien durch jene Beiden, die der Pöbel Memorilla und „den mit dem guten Gedächtniß" (Gran Memoria) nennt, die mit einigen ihnen im Gedächtniß bleibenden Versen unzählige von ihrer eignen Erfindung vermischen, und dergleichen Comödien dann in die Landstädte und an die umherwandernden Schauspieldirectoren verhandeln. Ich möchte mich gern der Mühe überheben, meine Stücke selbst herauszugeben; aber ich kann es nicht, weil man welche, die ich nicht anerkenne, mit meinem Namen druckt. So möge denn der Leser diesen so sorgfältig wie möglich verbesserten Band und mit ihm meinen guten Willen hinnehmen, dem es darum zu thun ist, daß er diese Schauspiele in weniger fehlerhafter Gestalt lese und daß er nicht glaube, irgend ein Mensch auf der Welt könne eine Comödie aus dem Gedächtniß nachschreiben." Dann wendet er sich an den Doctor Gregorio Lopez Madera, Rathsherr von Castilien und Protector der Theater, mit der dringenden Bitte, diesem Unfug zu steuern. „Führt endlich aus, was schon so oft beabsichtigt

worden ist, und verbannt jene Menschen von der Bühne, die davon leben, den Directoren die Comödien zu stehlen, indem sie vorgeben, sie vom bloßen Hören im Gedächtniß zu behalten; dies gereicht nicht allein den Directoren, sondern auch den Verfassern zum Nachtheil; denn ich habe mich bei dem Einen von ihnen, welcher **Gran Memoria** genannt wird, überzeugen wollen, ob er seinen Namen mit Recht führe, und seine sogenannte Copie gelesen, aber gefunden, daß auf jeden einen Vers von mir unzählige von ihm kamen, die von Tollheit, Widersinn und Unwissenheit wimmelten und selbst dem größten Dichter Ehre und guten Namen rauben könnten." — Man sieht hieraus, wie sehr den Ausgaben spanischer Comödien, die nicht von den Verfassern selbst veranstaltet sind, zu mißtrauen ist. Vor allen tragen die Einzeldrucke (**Sueltas**) fast ohne Ausnahme Spuren der Sorglosigkeit und Uebereilung in Menge an sich; doch wäre es auf der anderen Seite auch wieder zu weit gegangen, wenn man annehmen wollte, ihnen allen oder auch nur den meisten liege ein auf die bezeichnete Art verdorbner Text zum Grunde; zum großen Theil sind sie vielmehr, wie der Vergleich mit den authentischen Editionen ergibt, auf ächte Manuscripte gegründet, nur durch zahllose Druckfehler verunstaltet, und eine durchgängige Corruption des Textes kommt nur ausnahmsweise vor; aber das Letztere genügt, um bei der Benutzung solcher einzelnen Drucke, so wie der nur durch Buchhändlerspeculation veranstalteten Sammelwerke die äußerste Vorsicht zur Pflicht zu machen.

Der Ruhm des mit wunderwürdiger Schnelle emporgeblühten spanischen Drama's verbreitete sich schon im Be-

ginn dieser Periode weit über die Gränzen des Mutterlandes hinaus; nicht allein in den, dem spanischen Scepter unterworfenen auswärtigen Provinzen, in Neapel und Mailand, in den Niederlanden und in America, sondern auch im übrigen Auslande wurden spanische Theaterstücke aufgeführt, gedruckt und nachgeahmt. Ausführlicher von diesem Gegenstande zu handeln, wird übrigens erst weiter unten der geeignete Ort sein, nachdem wir einen Theil der dramatischen Literatur dieser Periode gemustert haben werden. Dort, wo die neuen Gestaltungen des Theaterwesens unter Philipp IV. an die bisher betrachteten anzuknüpfen sind, werden auch Nachrichten über die berühmtesten Schauspieler aus der Zeit des Lope de Vega den passendsten Platz finden. Vorerst ziehen bedeutsamere Gegenstände unsere Aufmerksamkeit auf sich.

Lope de Vega.

Die Lebensgeschichte des außerordentlichen Mannes, der als mächtigster Beherrscher und Gestalter der spanischen Bühne während eines halben Jahrhunderts uns vor Allen wichtig sein muß, sieht einer vollständigen und urkundlichen Darstellung noch entgegen. Montalvan's **Fama posthuma** ist weniger eine Biographie als eine Lobrede, in die einige, zum Theil irrige biographische Notizen verwebt sind; nicht minder dürftig und lückenhaft ist, was Nicolas Antonio in der **Bibliotheca nova** und Sedano im spanischen Parnaß mittheilen, Bouterwek und Dieze auszugsweise wiedergeben; Lord Holland endlich, in seinem Buch über Lope de Vega, fügt nur einige neue Irrthümer zu den alten. Was wir im Folgenden, hauptsächlich nach Andeutungen in den eignen Werken des Dichters[84]) zu geben vermögen,

[84]) Von Lope's eignen Werken sind in dieser Hinsicht besonders die zahlreichen Episteln, die Dedicationen seiner Comödien, der zweite Theil der Filomena und die Dorotea wichtig. In der letztern schildert der Dichter augenscheinlich einen Theil seiner Jugendschicksale und stellt sich selbst unter dem Namen Don Fernando vor. Da jedoch Dichtung mit der Wahrheit vermischt sein kann, so ist das Werk mit großer Vorsicht zu benutzen, und Herr Fauriel hatte gewiß Unrecht, wenn er (im 19. Bande der **Révue des deux mondes**) alle in demselben

berichtigt zwar viele Punkte, und hebt andere hervor, die bisher noch nicht berücksichtigt worden, kann aber eben so wenig für eine vollständige Biographie gelten. Nur durch Untersuchung der Documente über Lope's Leben, die sich noch in den spanischen Bibliotheken und Archiven finden mögen, wird sich das Unsichere feststellen, das Lückenhafte ausfüllen lassen; vielleicht, daß einst noch ein Spanier von Navarrete's Fleiß und kritischem Scharfblick für Lope de Vega dasselbe leistet, was jener für Cervantes gethan.

Das Erbgut (**solar**) Vega im Thal von Carriedo in Altcastilien war der Stammsitz der gleichnamigen Familie, die sich eines hohen Alters und der Verwandtschaft mit dem fabelhaften Bernado de Carpio rühmte. Dergleichen Ansprüche auf uralten Adel machte damals Jedermann. Aber das Vermögen war minder glänzend. Ein Sprößling der Familie, Felix, verließ seine Heimath, um auswärts sein Glück zu suchen, und knüpfte, obgleich verheirathet, ein anderes Liebesverhältniß an; Francesca Fernandez, seine Frau, folgte ihm, von Eifersucht getrieben, nach Madrid; das Ehepaar versöhnte sich [85]). Die Frucht dieser Aussöhnung

erzählten Begebenheiten als so viele dem Lope selbst zugestoßene darstellte; eben so irrig aber ist es, wenn dagegen ein Herr **Damas-Hinard** (in der **Révue indépendante**) behauptet, der ganze Roman sei durchaus Fiction, denn dagegen spricht, daß Lope selbst an mehr als einer Stelle versichert, die Geschichte sei eine wahre, und daß Vieles in der Rolle des Fernando mit allbekannten Punkten aus seinem eignen Leben übereinstimmt. Wir glauben im Folgenden den richtigen Weg einzuschlagen, wenn wir diese Dorotea nur da als Hülfsmittel für die Biographie unseres Dichters gebrauchen, wo ihre Angaben noch durch andere unzweideutigere Nachrichten unterstützt werden.

[85]) **Epistola de Belardo à Amarilis.**

war Lope Felix de Vega Carpio, der am 25. November 1562, dem Tage des heiligen Lupus, Erzbischofs von Verona, zu Madrid geboren wurde. Dies war nicht das einzige Kind; wir haben Kunde von einer Tochter, Isabel [86]), und einem Sohne, der später in Kriegsdienste trat [87]). Montalvan erzählt Wunderdinge von Lope's früher Geistesentwicklung; schon im zweiten Jahre sei seine Genialität im Glanze seiner Augen sichtbar gewesen; im fünften habe er spanisch und lateinisch gelesen und selbsterfundene Gedichte gegen Bilder und Spielzeug an seine Cameraden vertauscht [88]). Er selbst versichert, er habe kaum sprechen können, als er auch schon gedichtet, und vergleicht seine frühesten poetischen Versuche mit dem ersten Zwitschern der Vögel in ihren Nestern [89]). Mit eilf und zwölf Jahren schrieb er Comödien von vier Akten und vier Bogen, „denn jeder Akt war einen Bogen stark" [90]). Von diesen ersten Versuchen jedoch scheint keiner auf uns gekommen zu sein. Im 14. Bande seiner Comödien findet sich zwar ein Stück **el verdadero amante**, das durch seine Ueberschrift **primera comedia de Lope de Vega** Veranlassung geben könnte, es für eins von den erwähnten, im 11. oder 12. Jahre gedichteten, zu halten; allein wahrscheinlich ist es einige Jahre später entstanden; denn der Dichter sagt in der vorgesetzten Dedication an seinen Sohn Lope, vom Jahre 1620: „ich habe es in deinem Alter geschrieben;" um jene Zeit aber mußte der junge Lope,

86) Libro de la vida del V. Bernardino de Obregon por D. Francisco de Herrera y Maldonado, pag. 265 b.

87) Nicolas Antonio.

88) Montalvan, Fama posthuma in den Obras sueltas, Band XX.

89) Ib. und Filomena, p. 2.

90) Arte nuevo de hacer Comedias.

wie wir sehen werden, zum mindesten dreizehn Jahre alt sein. Dazu tritt der Umstand, daß es nur aus drei Akten besteht, wenn gleich sich dies aus einer späteren Umarbeitung erklären ließe. Das Stück erhebt sich nur in der Schönheit seiner Versification über die Mittelmäßigkeit, verdient jedoch als das unzweifelhaft älteste uns aufbewahrte Werk des großen Dichters Aufmerksamkeit. Lope selbst nennt es einen rohen Anfang, erzählt indessen, es habe Beifall gefunden. Es ist ein Schäferdrama, aber mehr dem Namen der handelnden Personen, als ihrer Empfindungs- und Handlungsweise nach, die ganz aus dem Kreise von Montemayor's und Garcilaso's Hirtenwelt heraustritt. Eine Hirtin, Amaranta, deren Gatte gestorben ist, wirft ihr Auge auf den Schäfer Jacinto; da dieser sie für eine Andere verschmäht, so beschuldigt sie ihn der Ermordung ihres Mannes, um so das Recht zu erhalten, ihn unter Darreichung ihrer Hand vom Tode zu befreien; allein der Schäfer bleibt selbst in der Todesnoth seiner Geliebten treu und Amaranta nimmt endlich, von solcher Standhaftigkeit gerührt, ihre Beschuldigung zurück. Man sieht, die Erfindung beruht auf einem, auch in der **Estrella de Sevilla** benutzten, Brauch des Mittelalters, wonach der Mörder den Verwandten des Ermordeten überliefert ward, die ihn verurtheilen oder begnadigen konnten.

Es fehlt uns nicht an Nachrichten über Lope's Jugendjahre, desto mehr aber, wie auch für die meisten übrigen Perioden seines Lebens, an bestimmten Daten, um die Facta nach Zeit und Aufeinanderfolge zu ordnen. Es ist ein Leichtes, wie bisher geschehen, diesen Mangel an festen Haltpunkten zu ignoriren und die einzelnen Angaben, die man

noch dazu nur zum Theil berücksichtigte, durch Vermuthungen und willkührliche Annahmen zu einem scheinbar wohlgefügten Zusammenhang zu gestalten; das vorsichtigere Verfahren jedoch wird sein, vorerst nur die verschiedenen Nachrichten zusammenzustellen, ihre chronologische Ordnung aber, wo sie nicht unzweideutig aus ihnen selbst hervorgeht, nicht auf eine so unsolide Basis zu stützen, wie Conjecturen immer sind.

Lope's Vater war ein genauer Freund des h. Bernardin de Obregon, und widmete sich, wie dieser, mit großem Eifer Werken der Milde und Barmherzigkeit, pflegte Arme und Kranke in den Hospitälern und hielt auch seine Kinder zu frommen Dienstleistungen an [91]). Aus dem **Laurel de Apolo** sehen wir, daß er auch Dichter war; man könnte glauben, er habe durch dieses Beispiel die frühe Neigung des Sohnes zur Dichtkunst geweckt, wenn nicht aus der nämlichen Stelle hervorginge, daß derselbe das Talent des Vaters erst nach dessen Tode entdeckte.

Unser Lope erhielt seinen ersten Unterricht in den Schulen von Madrid. Eine von Montalvan mitgetheilte Anekdote ist für den unruhigen Geist des Knaben charakteristisch. Getrieben von dem Verlangen die Welt zu sehen, entfloh er mit einem seiner Cameraden, Hernan Muñoz, aus der Hauptstadt. Aber die jungen Abenteurer hatten ihre Geldmittel schlecht berechnet; sie waren bald genöthigt, ein Maulthier zu verkaufen; auch das half nicht für lange; in Segovia wollten sie sich einiger Goldsachen entäußern; der Goldschmidt glaubte, sie hätten dieselben gestohlen, und sie

[91]) **Vida del V. Bernardino de Obregon por Herrera, pag. 865 b.**

wurden in's Gefängniß gebracht; glücklicher Weise durchschaute der Corregidor bald den Zusammenhang der Sache, und ließ sie nach Madrid zurückbringen.

Lope verlor seine Eltern früh; in welchem Zeitpunkt, läßt sich nicht genau angeben; noch bei ihren Lebzeiten jedoch und in sehr früher Jugend trat er in Kriegsdienste. Dies geht, obgleich von allen seinen Biographen übersehen, aus mehreren Stellen seiner Schriften hervor. „In zarten Jahren — sagt er in der Epistel an Antonio de Mendoza — verließ ich meine Eltern und meine Heimath, um die Rauhigkeit des Krieges zu erdulden; ich durchreiste das hohe Meer und ferne Königreiche, wo ich mit dem Schwerte diente." Eine Stelle im Anfang der Gatomaquia, die der (vielleicht fingirte) Tomé de Burguillos ihm dedicirt, setzt uns in den Stand, diesen noch nie zur Sprache gebrachten Theil seiner Jugendgeschichte in etwas helleres Licht zu setzen [92]). Sie spricht von einer Expedition nach der Afrikanischen Küste, an der er als Knabe Theil genommen; der **marques del mejor appellido** ist offenbar der Marques von Santa Cruz. Wenden wir uns an die Geschichtschrei-

[92]) Asi desde las Indias a Balachia
Corra tu nombre y fama,
Que ya por nuestra patria se derrama,
Desde que viste la Morisca puerta
De Tunez y Biserta,
Armado y niño en forma de Cupido,
Con el marques famoso
Del mejor appellido,
Como su padre por la mar dichoso.
No siempre has de atender a Marte airado,
Desde tu tierna edad ejercitado.

der jener Zeit, so finden wir, daß Johann von Oestreich bei seinen Unternehmungen gegen Nordafrika im Jahre 1573, den Oberbefehl zu einem Angriff auf Tunis an den Marques von Santa Cruz übertrug, welchen dieser im Oktober desselben Jahres mit dem glänzendsten Erfolg ausführte; um eben die Zeit ward auch Viserta eingenommen [93]). Bald darauf gingen Tunis und die meisten Punkte der Küste wieder an die Türken verloren [94]), und wir lesen von keinen weiteren Expeditionen in jene Gegenden. Es kann daher nicht bezweifelt werden, daß Lope den erwähnten Kriegszug mitgemacht; er hatte damals allerdings sein zwölftes Jahr noch nicht vollendet, und es wird Manchem unwahrscheinlich dünken, daß ein so jugendlicher Soldat angenommen worden sei; allein wer die Geschichte jener Zeit kennt, wird sich ähnlicher Beispiele erinnern [95]); dabei ist zu bedenken, wie viel früher die körperliche Ausbildung bei den südlichen Nationen Statt findet, als bei uns.

Beschränkte Vermögensumstände seiner Familie scheinen ihn so früh in's Kriegsleben geführt zu haben; dieselben nöthigten ihn, in den Häusern verschiedener Großen ein Unterkommen zu suchen; ob noch bei Lebzeiten seiner Eltern, weiß man nicht. In der Dedication der

[93]) Vanderhámen, Hist. de D. Juan de Austria, L. 4. — Torres Aguilera, Crón. de var sucess., P. III. cap. 7 y 8. — Babia, hist. pontific., P. III. cap. 7.

[94]) Vanderhámen, L. 4. 5 y 6.

[95]) S. Memorias de la Academia de Historia, Tom. VI. Apend. 13. — Franz I soll während seines gezwungenen Aufenthalts in Spanien mit Bezug auf die außerordentliche Jugend vieler spanischen Soldaten ausgerufen haben: O bienaventurada España que pare y cria los hombres armados. — L. Marineo, Cosas memorables, Lib. V.

Hermosa Ester (Band XV. der Comödien) sagt er, er habe einige der ersten Tage seines Lebens im Hause des Inquisitors D. Miguel de Carpio, wie es scheint zu Barcelona, zugebracht. Von längerer Dauer muß sein Dienstverhältniß bei Geronimo Manrique, Bischof von Avila und nachherigem General-Inquisitor, gewesen sein; noch in spätern Jahren erwähnt er diesen Namen mit wärmster Dankbarkeit: „ich kann den Geronimo Manrique nicht nennen hören, ohne anzuerkennen, daß ich ihm meine früheste Bildung und meine ersten Studien verdanke“ [96]). Montalvan führt an, der junge Dichter habe für diesen Prälaten verschiedne Eklogen und das Schäferspiel Jacinto geschrieben, und nennt dies Stück das erste, das in drei Akten verfaßt worden; allein Lope selbst schreibt diese Neuerung, die bald zur Regel constituirt wurde, dem Virues zu, und wir haben gesehen, daß sich auch Cervantes das, doch nicht gar große, Verdienst derselben beilegt. Zunächst ist Lope's Aufenthalt auf der Universität zu Alcalá zu erwähnen, wo er vier Jahre lang Philosophie und Mathematik studirt haben soll [97]); aber diese Studien genügten ihm nicht; er ergab sich den geheimen Wissenschaften und „wurde von Raimundus Lullius in ein tiefes Labyrinth geführt“ [98]). Nach der Vorrede

[96]) Dedication zu Pobreza no es vileza, B. XX.

[97]) Wäre Fernando's Geschichte in der Dorotea überall mit Lope's identisch, wie sie in einigen Punkten offenbar ist, so müßte er die Universität mit zehn Jahren bezogen, mit siebzehn verlassen haben; allein das erstere läßt sich mit den anderweitigen Nachrichten schwer vereinigen. Nach demselben Bericht wären seine Eltern während seines Aufenthalts in Alcalá gestorben, hätte sich ein Betrüger ihres Vermögens bemächtigt und wäre damit nach America geflohen.

[98]) Epistola de Belardo a Amarilis.

zu den Gedichten des Tomé de Burguillos scheint er jedoch auch eine Zeitlang in Salamacca studirt zu haben. Er wurde Baccalaureus und dachte, in den geistlichen Stand zu treten; „aber Liebe blendete ihn dergestalt, daß er alles Uebrige vergaß" [99]). Dies bezieht sich wahrscheinlich auf das Liebesverhältniß, das so anmuthig in der Dorotea geschildert und, wenigstens in seinen Hauptpunkten, offenbar ein Erlebniß von Lope's eigner Jugend ist, da er in mehreren andern Stellen seiner Schriften, namentlich im zweiten Theil der Filomena, darauf anspielt. Doch sind die Namen wahrscheinlich erdichtet. Wir theilen die Geschichte in ihren Hauptpunkten mit.

Mit siebzehn Jahren von der Universität nach Madrid zurückgekehrt, wurde Lope von einer reichen und freigebigen Verwandten wohlwollend aufgenommen. Im Hause derselben lebte ein junges Mädchen, Marfisa, mit dem er in ein zärtliches Verhältniß trat; aber das Glück der Liebenden dauerte nicht lange; Marfisa ward gezwungen, ihre Hand einem bejahrten Rechtsgelehrten zu reichen, gab jedoch noch am Vermählungstage ihrem Geliebten unter tausend Thränen die Versicherung ewiger Treue. Aber dieser hatte ein leicht entzündbares Herz und vergaß über einer neuen Bekanntschaft bald die frühere Liebe. Dorotea [100]), eine junge Madrilesia, deren Gemahl abwesend und so weit entfernt war, daß seine Rückkehr nicht zu erwarten stand, hatte Lope'n in Gesellschaften kennen lernen und ließ ihm ihre Gunst andeuten; die Zusammenkunft hatte Statt und gleich im ersten

[99]) Epistola al Doctor Gregorio de Angulo.

[100]) In der Filomena wird Dorotea Elisa und Marfisa Nise genannt.

Augenblicke schien es, als hätten sich die Beiden ihr ganzes Leben hindurch gekannt und geliebt. Dorotea's Mutter mißbilligte jedoch das Verhältniß zu dem armen Jüngling und bevorzugte einen vornehmen Ausländer, den die kluge Tochter, da sie ihn nicht ganz zurückzuweisen vermochte, mit lauen Gunstbezeugungen hinhielt. Mit diesem Nebenbuhler hatte Lope vielfache Abentheuer zu erleben; er war durch dessen eifersüchtige Nachstellungen in beständiger Todesgefahr, und frohlockte daher, als er sich endlich durch die Entfernung desselben von Madrid im alleinigen Besitz der Geliebten sah. Diese bewies ihm ihre Hingebung durch die größten Aufopferungen; allein sein Glück sollte bald gestört werden; Dorotea erklärte ihm eines Tages mit Festigkeit, ihre Verbindung müsse enden; sie könne die Schmähungen, ja Mißhandlungen ihrer Mutter und der übrigen Verwandten nicht länger ertragen, auch seien sie in ganz Madrid ein Gegenstand des Gesprächs geworden. Das unglückliche Mädchen erwartete vielleicht nur ein freundliches Wort aus dem Munde des Geliebten, um ihm zu erklären, sie wolle, trotz Allem die Seine bleiben; aber der reizbare Lope ließ sich von der Aufregung des Moments hinreißen und schritt zu sofortiger Trennung; vor Allem bewog ihn dazu der Glaube, daß er für einen reichen Americaner, Don Bela, den Dorotea's Verwandte begünstigten, verschmäht werde. Er begab sich nach Sevilla; aber die Außenwelt schien ihm so finster wie sein Inneres; er sah in der schönen und volkreichen Stadt eine brausende Hölle. Die Unruhe trieb ihn weiter nach Cadix, von da nach Madrid zurück. Eines Tages in tiefer Traurigkeit im Prado auf- und niedergehend, traf er zwei Damen, von denen die eine stumm und tief verschleiert

einherging, die andere sich ihm zu nähern, ein Gespräch anzuknüpfen und die Ursache seiner Traurigkeit zu erforschen suchte; Lope zögerte nicht, der Theilnehmenden die Geschichte seiner Liebe und Alles, was er gelitten, zu erzählen; da begann die Verschleierte laut an zu schluchzen und rief: „O mein Lope! Du Glück meines Lebens! Meine erste Liebe! Wär' ich doch nie geboren, um nicht die Ursache so schrecklichen Unglücks zu sein! Ha, tyrannische Mutter! Du zwangst mich, Du täuschtest mich, Du brachst mir das Herz!" Sie erzählte hierauf, wie verzweiflungsvoll sie während der Abwesenheit des Geliebten gelebt, wie viele Versuche sie gemacht, sich um's Leben zu bringen, und sank endlich jammernd zu Boden. Lope war nicht minder gerührt, und mischte seine Thränen mit den ihrigen; er erkannte, wie sehr er ihr Unrecht gethan, und die Versöhnung hatte Statt. Aber von nun an war die kunstvollste Verstellung nöthig, um das Verhältniß fortzuführen; es galt, sowohl Dorotea's Verwandte, als den eifersüchtigen Don Vela, der sich bei ihnen eingenistet, zu täuschen. Lope kam Abends im zerlumpten Bettlerkleide vor die Thür der Geliebten; eine vertraute Dienerin trat heraus, ihm ein Almosen zu reichen; im Brode, das sie ihm brachte, waren Dorotea's Briefe verborgen; dann streckte er sich unter ihrem Fenster auf die Erde hin und stellte sich schlafend; Dorotea aber trat verstohlen an das Gitter, und wechselte süße Worte mit ihm.

Allein die Geheimnisse des Herzens sind wunderbar; in Lope's Seele ging bald eine Veränderung vor, die wir am besten aus seinem eignen Munde kennen lernen. „Dorotea — sagte er — schien mir nicht mehr die nämliche zu sein, die in der Entfernung meinen Blicken vorschwebte; sie war

in der Wirklichkeit jetzt weder so schön, noch so anmuthsvoll, noch so geistreich. Früher entzündete mich der Gedanke, sie sei in den Vela verliebt; die Einbildung, daß Beide in gegenseitig erwiedernder Liebe lebten, machte mich wahnsinnig; sobald ich aber einsah, sie sei gezwungen worden, ihr sei Gewalt angethan; sobald ich mich überzeugte, sie leide Kummer, sie schmähe ihn, sie bürde ihm Mängel auf; sobald ich anhörte, daß sie ihre Mutter verwünschte, daß sie nur mich wahrhaft liebte, mich den einzigen Gegenstand ihrer Gedanken, ihren Gebieter, ihre erste Liebe nannte, so schwand auch von meinem Busen die schwer lastende Bürde, meine Augen sahen andere Dinge, meine Ohren vernahmen andere Worte; so sehr fühlte ich mich umgeändert, daß, bei'm Herrannahen der Stunde unseres Scheidens, diese mir nicht allein keinen Schmerz erregte, sondern daß ich mit jedem Augenblicke mehr Dorotea's Entfernung herbeiwünschte."

Sein Entschluß, mit ihr zu brechen, reifte immer mehr; mochte Dorotea im Herzen Lope'n bevorzugen, so trat sie doch den Bewerbungen Don Vela's nicht mit Entschiedenheit entgegen und ihr Verhältniß zu diesem mußte mindestens zweideutig erscheinen; dazu traten mehrere kleine Zwistigkeiten, und zugleich erwachte die Liebe zu Marfisa, die ihm seit lange die rührendsten Zeichen ihrer Anhänglichkeit gegeben hatte, von Neuem in Lope's Herzen. Er sagte sich gänzlich von Doroteen los; diese tobte in eifersüchtiger Wuth und litt durch Don Vela's bald darauf erfolgten Tod eine neue Bekümmerniß; sie spricht am Schluß des Buchs, das ihren Namen führt, den Entschluß aus, in's Kloster zu gehen, da auch ihr Gatte unterdessen

gestorben war. Lope's Verhältniß zu Marfisen scheint auch nicht mehr lange bestanden zu haben; wir wissen, daß sie sich später von Neuem verheirathet hat. Nach dem Ende dieser Liebschaften scheint der Jüngling wieder auf kurze Zeit in's Kriegsleben getreten zu sein. Ich gründe diese Annahme auf eine Stelle in dem Gedichte **Huerto deshecho**, wo er sagt, er habe, das Schwert in der Hand, den stolzen Portugiesen an der Insel Tercera gesehen [101]). Dies muß im Jahre 1582 oder 1583 Statt gefunden haben. Philipp II. hatte, nach dem Tode des Cardinals Heinrich, Portugal unterworfen, aber Antonio, Prior von Ocrato, einer der Prätendenten auf den Portugiesischen

[101]) Die Stelle lautet:

Ni mi fortuna muda
Ver en tres lustros de mi edad primera
Con la espada desnuda
Al bravo Portugues en la Tercera,
Ni despues en las naves españolas
Del mar Inglés los puertos y las olas.

Bei der geringen Präcision, mit der sich die spanischen Dichter jener Zeit auszudrücken pflegen, könnte man versucht sein, den Worten **en tres lustros** die Bedeutung: „mit drei Lustren, d. h. fünfzehn Jahre alt" unterzulegen, und dieser Sinn ist ihnen wirklich gegeben worden (s. den Artikel über Lope's Leben im 19. Bande der **Révue des deux mondes**). Dann müßte die Begebenheit, auf welche angespielt wird, in die Zeit um's Jahr 1577 fallen. Allein dies läßt sich schwerlich mit der Geschichte, die von keinem Unternehmen gegen die Azorischen Inseln in jenen Jahren meldet, in Uebereinstimmung bringen. Ich übersetze die fraglichen Worte: „während dreier Lustra", und bin der Meinung, Lope beziehe sich auf den ganzen Zeitraum, der sein Soldatenleben umfaßt, behalte aber den Anfangspunkt desselben, nämlich seinen ersten Zug nach der Afrikanischen Küste in Gedanken zurück. Dieser Zeitraum reicht von 1573 bis 1588, macht also grade fünfzehn Jahre aus.

Thron, hatte Frankreich und England in sein Interesse zu ziehen gewußt, auch auf den Azoren einen starken Anhang gefunden. Zur Unterwerfung dieser Inseln und zur Bekämpfung einer französischen Flotte, die in der Nähe derselben ankerte, ward im Jahre 1582 ein spanisches Geschwader unter dem Befehl des Marques von Santa Cruz abgesandt, das am 25. Juli bei der Insel Tercera einen glänzenden Sieg über die Franzosen davontrug [102]. Aber die Empörung der Inseln war noch nicht völlig gedämpft und veranlaßte im Juli des folgenden Jahres eine zweite Expedition unter demselben Befehlshaber, die mit der Einnahme von Tercera und der völligen Bezwingung der Azoren endigte [103].

Die Ungenauigkeit, mit der Montalvan Lope's Verhältniß zu Dorotea, so wie dessen Theilnahme an einer der beiden erwähnten Expeditionen mit Schweigen übergeht, kann den Zweifel erregen, ob das, was er erzählt, völlig zuverlässig sei. Seine Darstellung wird uns zwar, in Ermangelung einer authentischeren, zum Leitfaden dienen, allein wir werden ihr nicht unbedingtes Zutrauen schenken, und vorzüglich darauf bedacht sein, sie durch Lope's eigne Andeutungen zu ergänzen, und, wo sie mit ihnen in Widerspruch steht, zu berichtigen.

Nach der Rückkehr von der Universität — sagt Montalvan — trat Lope als Secretär in die Dienste des Herzogs

[102]) Herrera Historia de Portugal, Lib. IV. — Mosquera de Figueroa Comentario de la jornada de las islas de los Azores, Lib. I. fol. 14 ff. — Miñana in der Fortsetzung des Mariana, Band III. Lib. VIII. Cap. 10 der Folio-Ausgabe.

[103]) Miñana, ib. Cap. 12. — Herrera, Lib. V. — Mosquera de Figueroa, Lib. II. fol. 58 ff.

von Alba. Hierdurch wird der Zeitpunkt, in dem dies geschehen, nicht genau bestimmt; auch der Name des Herzogs wird nicht angegeben; man könnte an den berühmten Feldherren denken, der allerdings noch bis 1582 lebte; allein wahrscheinlicher ist dessen Enkel, Don Antonio de Toledo, gemeint, der in vielen Werken Lope's gefeiert wird. Für diesen Herzog schrieb der Dichter seinen Schäferroman Arcadien, der zuerst 1602 gedruckt wurde, und auch entweder nicht so früh geschrieben sein kann, wie Montalvan annimmt, oder später völlig umgearbeitet worden ist, indem er Anspielungen auf spätere Begebenheiten enthält. Daß übrigens der Dichter schon im Jahre 1584 berühmt war, geht aus dem **Canto de Caliope** von Cervantes hervor.

Montalvan erzählt die nächsten Ereignisse folgender Maßen: Nachdem Lope längere Zeit in Diensten des Herzogs, bald in Alva, bald in Madrid gewesen war, vermählte er sich mit Doña Isabel de Urbina. Das Glück der Ehe ward aber bald durch einen unangenehmen Zufall gestört. Ein Verläumder hatte öffentlich boshafte Bemerkungen über Lope gemacht; dieser rächte sich durch ein witziges satyrisches Gedicht, das die Lacher auf seine Seite brachte; es kam zum Zweikampf, worin Lope seinen Gegner tödtlich verwundete. Er war in Folge dieses Vorfalls genöthigt, nach Valencia zu entfliehen, wo er mehrere Jahre blieb. Als er endlich nach Madrid zurückkehren konnte, fand er seine Gattin im Sterben. Ihr Verlust stürzte ihn in eine tiefe Schwermuth, aus der er sich zuletzt zu dem halbverzweifelten Entschluß emporraffte, von Neuem Kriegsdienste zu nehmen und mit der Armada gegen England zu ziehen.

Allein man hat Grund, zu argwöhnen, daß Montalvan

hier verschiedene Umstände verwirrt; seine Darstellung stimmt durchaus nicht mit den Stellen in Lope's Werken, die auf diese Periode seines Lebens Bezug haben. Suchen wir die letzteren in Zusammenhang zu bringen, so scheint sich Folgendes zu ergeben: Nachdem Lope sich von Dorotea getrennt hatte, wandte er sich zu einer andern Schönen. Dorotea und ihre Mutter, hierdurch zur Rachsucht gereizt, wußten die feile Justiz zu Verfolgungen gegen den treulosen Liebhaber zu bewegen [104]). Vielleicht gaben Schulden, in die ihn seine zerrütteten Vermögensverhältnisse gestürzt hatten, den Vorwand dazu. Er wurde in's Gefängniß geworfen, wußte sich aber der Haft zu entziehen und floh mit seinem Freunde Claudio Conde nach Valencia; hier jedoch hatten sie neue Gefahren zu bestehen; Conde ward — wir wissen nicht, aus welchem Grunde — in den Thurm de **Serranos** eingekerkert und erst nach einiger Zeit durch Hülfe seines Freundes wieder befreit. Wie lange Beide in Valencia blieben, wird nicht gesagt; sie gingen von da nach Lissabon und nahmen auf der Armada, die Philipp II. im Jahre 1588 unter dem Herzog von Medina Sidonia gegen England schickte, Dienste [105]). Lope traf auf dieser Expedition mit seinem lange von ihm getrennt gewesenen Bruder zusammen, hatte aber das Unglück, ihn, von einer feindlichen Kugel getroffen, in seinen Armen sterben zu sehen. Nach Montalvan soll während dieser Seefahrt das reizende Gedicht **la Hermosura de Angelica**, wohl die glücklichste aller Nachahmungeu des Ariost, entstanden sein. Daß es während

[104]) **Dorotea, Lib. V. Philomena, P. II.**

[105]) Dedication des **Querer la propia desdicha** an Claudio Conde (**Vol. 15**).

einer Kriegsunternehmung zur See geschrieben worden sei, sagt Lope selbst in der Vorrede; allein seine Worte lassen eher vermuthen, daß er seine frühere Expedition gegen die Azorischen Inseln meine [106]). Wie aber dem auch sei, die Angelica ist erst 1602 und mit bedeutenden Veränderungen gedruckt worden, welches letztere aus den mehrfachen Erwähnungen Philipp's III. hervorgeht, der erst 1598 zur Regierung kam.

Mit den Resten der Flotte nach Spanien zurückgekehrt, scheint sich Lope (nach der **Filomena, P. II.**) zunächst eine Zeit lang in Sevilla und Toledo aufgehalten zu haben und dann nach Madrid gegangen zu sein; und, wenn nicht Alles trügt, so fand seine Vermählung mit Doña Isabel de Urbina erst nach dieser Rückkehr Statt. Die Ekloge an Claudio setzt dies außer Zweifel; denn nachdem er hier seinen Zug gegen England geschildert und von einem Liebesverhältniß, in dem er damals gestanden, in Worten gesprochen hat, die sich in keiner Weise auf eine verstorbene Frau deuten lassen, fährt er fort: „und wer hätte denken können, daß ich, aus dem Kriege zurückkehrend, ein süßes und liebevolles Weib finden würde?“ [107]). Daß sich aber dies auf

[106]) „Bei einer Seereise, auf die ich mich in frühen Jahren begab, um die Waffen zu führen, führte ich, von meiner Neigung getrieben, zugleich die Feder, indem zur selben Zeit der General seine Unternehmung vollbrachte und ich die meinige. Dort unter dem Tauwerk der Galere San Juan und den Fahnen des katholischen Königs schrieb und übersetzte ich aus dem Turpin diese kleinen Gesänge, an deren Verse ich später die letzte Feile legte.“ Der Ausdruck „die Unternehmung vollführen“ (**acabar la empresa**) deutet doch wohl auf eine andere Expedition, als jene gänzlich gescheiterte gegen England.

[107]) **Y quien pudiera imaginar que hallára**
Volviendo de la guerra dulce esposa,

seine erste Gattin bezieht, zeigt der nächste Vers, der bald erklärt werden wird.

Isabel de Urbina war Tochter des Regidors Diego de Urbina und der Magdalena de Cortinas y Salcedo, und, nach Pellicer, von Seiten der Mutter mit Cervantes verwandt[108]). Sie schloß die Ehe wider den Willen ihrer Eltern (Dorotea, V.). Bald nach Eingehung dieser Verbindung ward Lope in jenen Zweikampf verwickelt, der oben dem Montalvan nacherzählt worden ist, und in Folge desselben ward er aus Castilien verbannt. Es scheint nicht, daß Valencia, wie sein Panegyriker will, sein beständiger Aufenthaltsort während dieses Exils gewesen sei. Nach den Schlußworten der Comödie **El Cavallero de Illescas** muß er einige Zeit in Italien zugebracht haben[109]), was allem Anschein nach in dieser Periode gewesen ist Rom hat er jedoch nicht gesehen (**Epistola à Juan Pablo Bonet**). In Valencia war damals das Theater durch die talent-

Dulce por amorosa
Y por trabajos cara?
— — — — —
Mi peregrinacion aspera y dura
Apolo vió pasando siete veces
Del Aries à los Peces,
Hasta que un Alva fué mi noche oscura:
Quien presumiera que mi luz podia
Hallar su fin donde comienza el dia.

[108]) Baena, Hijos ilustres de Madrid, T. I. p. 309. — Navarrete, vida de Cervantes, p. 248. — Pellicer, vida de Cerv., p. 193.

[109]) Esta historia verdadera
Que halló su autor en Italia
Del Cavallero de Illescas.
Comedias de L. d. V., P. 14.

vollen Dichter Christoval de Virues, Francisco Tarrega, Gaspar Aguilar und Guillen de Castro zu hoher Blüthe gelangt und konnte Lope's Neigung zu diesem Zweige der Dichtkunst neue Nahrung geben. Sein Freundschaftsverhältniß zu Guillen de Castro scheint auch aus dieser Zeit zu stammen [110]). Das Exil unseres Dichters dauerte sieben Jahre; seine Ehe eben so lange; Isabel de Urbina starb, „nachdem sie ihrem Gatten in die Verbannung gefolgt war und ihn in Kummer und Widerwärtigkeit als treue, muthvolle Gefährtin begleitet hatte", zu Alva am Tormes, dem Besitzthum des Herzogs von Alva [111]). Die Frucht dieser Ehe, eine Tochter Namens Theodora, starb noch vor Vollendung ihres ersten Jahres [112]).

War unsere Annahme richtig, daß Lope's erste Heirath im Spätjahre 1588 Statt gefunden, so wird seine Rückkehr nach Madrid um 1595 zu setzen sein. Er trat hier oder in Toledo als Secretair in die Dienste des Marques von Malpica und in die des Grafen von Lemos; auf dem Titelblatt des **Isidro** (1599) nennt er sich auch **Secretario del Marques de Sarria**, was alle seine Biographen übersehen haben. Seine Jugendgeliebte Dorotea suchte von Neuem in Verbindung mit ihm zu treten, aber er gab ihr

[110]) Dedication der **Almenas de Toro, Parte 14.**

[111]) **Dorotea**, Buch V. — **Egloga a la muerte de Doña Isabel de Urbina por Baltasar Eliso de Medinilla**, unter den Gedichten hinter der **Filomena** und der oben citirte Vers aus der **Egloga á Conde**, dessen Worte **hasta que un Alva fué mi noche oscura** hiermit erklärt sind.

[112]) Dies geht aus einem Sonett und einem lateinischen Epigramm hervor, die sich in den **Rimas de L. d. V.** finden (**Parte I. Son. 178**).

kein Gehör, sondern vermählte sich mit Doña Juana de Guardia; wir wissen nicht genau, in welchem Jahre, doch muß es gegen Ausgang des Jahrhunderts gewesen sein. Von nun an ward sein Leben ruhiger; er verließ Madrid nur noch selten und auf kurze Zeit. In der Epistel an Matias de Porras schildert er mit den lebhaftesten Farben das Glück dieser Ehe, das durch die Geburt eines Sohnes, Carlos, noch erhöht wurde. „Jeden Morgen sah ich das keusche Antlitz meiner süßen Gattin neben mir erwachen; und dann brachte mir die Amme den kleinen Carlos, der, Rosen und Lilien im Antlitz, mir irgend einen kindischen Scherz erzählte. Bei dieser Sonne und diesem Morgenroth kleidete ich mich an. Der Knabe hüpfte um mich her, so wie ein Lamm im Morgenschein die Weide durchhüpft; und jeder kindische Einfall, den seine kleine Zunge kaum auszusprechen wußte, schien uns ein weiser Spruch und ward mit Küssen von uns belohnt. Und zufrieden, solche Morgen zu sehen nach so vielen dunklen Nächten, beweinte ich meine frühern eitlen Hoffnungen. Von da ging ich in mein Zimmer, um zu schreiben, bis man mich zum Essen rief; ich aber sagte dann oft ärgerlich, sie sollten mich nicht stören, — so groß war der Hang zur Arbeit; doch wenn dann mein Carlos kam, um mich zu holen, und meinen Augen Licht, meiner Brust Umarmungen gab, und mich an der Hand fortzog, so konnt' ich nicht widerstehen, und setzte mich zur Seite seiner Mutter an den Tisch. Ohne glänzende Dienerschaar, die hierhin und dorthin die Gerichte trägt, ohne die Tafel des Ueberflusses, mit crystallnen Schaalen und goldnen Schüsseln besetzt, spendete uns die

Armuth so viel wir bedurften, denn die Natur hat an Wenigem genug."

Der erste Schlag, der dies häusliche Glück traf, war der Tod des kleinen Carlos, der mit sieben Jahren starb. Die Ode, die der Vater auf diesen Trauerfall dichtete und in der er den Kampf der christlichen Ergebung mit der elterlichen Liebe schildert, gehört zu dem Seelenvollsten in der spanischen Poesie. Wir heben einige Stellen daraus hervor: „Diese süße Frucht meines Daseins biete ich Dir, o ewiger Vater, unter Deinem Segen demüthig vor Deinem Altar an; denn wenn von allen Opfern ein reines und demüthiges Herz das beste ist, so darf ich Dir wohl dies mein Herz, meinen Carlos, bieten. Ich liebte Dich, o Herr, seit Du mein Auge dem Lichte Deiner Erkenntniß öffnetest; da kam mein Carlos auf die Erde, und war wie eine Wolke, die mich hinderte, nach Deiner himmlischen Sonne zu schauen; und so trieb jetzt der Hauch Deiner göttlichen Hülfe mein Lebensschiff durch das Meer meiner Thränen in den Hafen des ewigen Heils; und es war gut, daß mir der entrissen ward, der mich hinderte, Dich ganz zu lieben, und daß ich Dir dies zarte Lamm zum Opfer bringen mußte. — Und du, glückseliger Knabe, der du in den sieben Jahren deines Lebens keinen Ungehorsam gegen deinen Vater geübt hast, erheitre meine trüben Augen, da du nun im Reich des Lichtes wohnst. Von der ersten Wiege bis zum letzten Bett hast du uns keine kummervolle Stunde gemacht; dein Tod ist der erste Schmerz, den du uns gibst. Wenn ich dich so heilig und so weise sah, erkannte ich in den jungen Jahren schon das Alter, das dich an die Schwelle des Grabes führte, und dachte: so endigt

der Greis, wie kann das Kind so beginnen? — Wie oft, mein süßer Knabe, fing ich dir schöne Vögel ein, verschieden an Gesang und Farben; wie oft pflanzte ich dir grüne Zweige in dein Gärtchen, und Blumen, in denen ich dein Ebenbild sah; du aber, mein Carlos, warst kaum in der reinen Luft der Morgenröthe thaubenetzt emporgeblüht, als schon die weiße Lilie welk und erstarrt zu Boden sank, um in den Himmel verpflanzt zu werden. O mit wie göttlich schönen Vöglein kannst du nun spielen, die mit bunten Flügeln durch die himmlischen Auen des ewigen Gartens flattern!"

Ein zweiter Sohn, der den Vornamen des Vaters, Lope, führte, gelangte zu höheren Jahren und trat später in Kriegsdienste [113]). Es ist schwer zu erklären, wie es zugehen mag, daß Montalvan dieses Sohnes, dessen Existenz aus mehreren Stellen von Lope's Werken und namentlich aus der Dedication des **Verdadero amante** hervorgeht, mit keiner Sylbe gedenkt, und daß auch Lord Holland, der doch lange Stellen aus eben dieser Dedication citirt, nicht auf die Lücke aufmerksam macht.

In der Widmung des **Remedio en la desdicha** und in den Episteln an Herrera und an Amaryllis redet der Dichter von einer Tochter, Marcela, die, fünfzehn Jahre alt, im Kloster der Barfüßernonnen vom Carmeliterorden den Schleier nahm. Montalvan spricht von eben derselben, nennt sie aber „eine sehr nahe Verwandtin Lope's," wodurch die Vermuthung entsteht, daß sie eine außereheliche Tochter des Dichters gewesen sei. Das Herz des Vaters scheint mit

[113]) **Epist. a D. Francisco de Herrera.**

besonderer Zärtlichkeit an diesem Mädchen gehangen zu haben, und nach den Ausdrücken, in denen er von ihr redet, muß sie von nicht gewöhnlichen Gaben gewesen sein. „Lies diesen Versuch — sagt er in der Dedication des genannten Stücks an sie — und ergänze die Fehler meiner Jugend durch deinen Geist, der trotz deines zarten Alters mit so hellem Glanze strahlt. Gott erhalte dich und mache dich glücklich, obgleich ich das kaum zu hoffen wage, wenn du von meinem Schicksal erbst; aber möge er dir wenigstens so süße Tröstungen verleihen, wie Er mir in dir gegeben hat! Dein Vater." — Die Epistel an Herrera, worin er die streitenden Empfindungen des Schmerzes und der Freude schildert, die sein Herz bei der Einkleidung der Tochter erfüllten, ist eine seiner anmuthigsten Dichtungen.

Zu dem Tode des ältesten Sohnes sollte er bald auch den Verlust der Gattin betrauern. Sie starb gleich nach der Geburt einer Tochter, Feliciana. Lope's Geist ward von diesen wiederholten Schlägen tief gebeugt. Schon vor dem letzten Trauerfalle hatte sich sein Sinn vorzugsweise der Religion zugewendet; nun beschloß er, sich ihr ganz zu widmen. „Feliciana — sagt er — hält mir in Blick und Sprache den Schmerz ihrer todten Mutter stets gegenwärtig; sie starb an ihrer Geburt; o trauriger Fall! Denn die Erinnerung an ihre große Tugend läßt mich ihr stete Thränen nachweinen, so daß keine Zeit meinen Kummer heilt; ich zeichnete mir ihr heiliges Leben auf, um mich jeden Tag in ihm zu bespiegeln; ich verließ den eitlen Glanz der Welt und wurde Priester" [114]). Er empfing die Weihe zu To-

[114]) Ep. de Belardo a Amirilis.

ledo, trat in die Congregation der Sclaven des heil. Sacraments im **Oratorio del Caballero de la Gracia**, wo er den ersten Augustsonntag 1609 Messe las; ward den 24. Januar 1610 Mitglied der vom **Oratorio de la calle del Olivar** und am 26. September 1611 in die **Orden tercera** des heil. Franciscus aufgenommen [115]).

Bevor die äußeren Umrisse von Lope's Leben weiter verfolgt werden können, möge ein Blick rückwärts geworfen werden, um seine literarische Thätigkeit insbesondere zu betrachten.

Es ist erwähnt worden, daß Lope schon als Knabe Comödien verfaßt hat. Die außerordentliche Leichtigkeit, mit der er producirte, ließ ihn auch in den Jünglingsjahren in diesem Fach gewiß nicht müssig sein, und die zahllose Menge seiner Theaterstücke zwingt beinahe zu der Annahme, daß auch die frühere Lebenszeit des Dichters an deren Hervorbringung mitgearbeitet habe. Der mächtige Einfluß dieser Stücke auf die spanischen Bühnen scheint aber erst um 1588 begonnen zu haben. Denn nach Navarrete's Forschungen ist unzweifelhaft, daß Cervantes sich auf diese Zeit bezieht, wenn er 1615 im Prolog zu seinen Schauspielen, nachdem er von seiner Thätigkeit für die Theater von Madrid gesprochen hat, fortfährt: „Ich bekam andere Dinge, mit denen ich mich zu beschäftigen hatte, ich verließ Feder und Comödien, und alsbald trat das Wunder der Natur, der große Lope de Vega, auf, und erhob sich zum Alleinherrscher der Bühne.

[115]) **Fúndacion y fiestas de la congregacion del oratorio de la calle del Olivar. Por D. Josef Martinez de Grimaldo Madrid, 1657. 4. Fol. 84. — Navarrete, Vida de Cervantes, pag. 468.**

Er machte sich alle Schauspieler dienstpflichtig und unterwarf sie seiner Gerichtsbarkeit; er erfüllte die Welt mit geschickten, glücklichen und wohlerfundenen Comödien, und in solcher Menge, daß sie über zehntausend Bogen füllen; und (was mit das Außerordentlichste ist, was man sagen kann) er hat sie alle aufführen sehen, oder wenigstens erfahren, daß sie aufgeführt worden. Gibt es auch Manche (und es sind deren Viele), die gestrebt haben, einen ähnlichen Ruhm, wie seine Arbeiten, zu erwerben, so reichen sie doch alle zusammen mit dem, was sie geschrieben, nicht an die Hälfte dessen, was er allein hervorgebracht hat." Es war nicht bloß Lope's natürlicher Hang, sondern zugleich das Bedürfniß, sich Unterhalt zu verschaffen, was ihn bewog, sich vorzugsweise diesem Zweige der Literatur zu widmen. Denn keine Schriftstellerei war damals einträglicher, als die für's Theater; und waren die Summen, welche die Directoren für jedes einzelne Stück zahlten, auch nicht sehr bedeutend, so mußten sie doch durch die unglaubliche Fruchtbarkeit des Dichters zu bedeutenden Hülfsquellen werden. „Die Dürftigkeit und ich — sagt er in der Epistel an Antonio de Mendoza — wir vereinigten uns zu einem Handelsgeschäft mit Versen, und verfaßten Comödien in einem bessern Styl; ich erhob sie zuerst aus ihren niedrigen Anfängen und erzeugte in Spanien mehr Poeten, als es Atome in der Luft gibt." Von der Schnelligkeit, mit der er producirte, gibt einen Begriff, was er selbst in der Ekloge an Claudio versichert: er habe mehr als hundertmal Schauspiele in 24 Stunden geschrieben und auf die Bühne gebracht. In dieser Hinsicht mag auch eine Stelle aus Montalvan angeführt werden: „Seine Feder war immer

einig mit seinem Geiste; er erfand mehr, als seine Hand zu schreiben vermochte. Er schrieb ein Schauspiel in zwei Tagen, das der fertigste Copist nicht in der nämlichen Zeit abschreiben konnte. Zu Toledo schrieb er 15 Akte in 15 Tagen, also fünf Schauspiele. Diese las er uns in einem Privathause, und Joseph de Valdiviesо war davon Zeuge. — Doch ich erzähle, was ich aus eigner Kunde weiß.

„Roque de Figueroa, der Theaterdirector von Madrid, war in solchem Verlust, daß das Theater de la Cruz geschlossen werden mußte. Es war in der Carnevalszeit und er so ängstlich, daß Lope und ich beschlossen, auf's allereiligste ein Schauspiel für ihn zu schreiben. Es war die **Tercera Orden de San Francisco.** Der erste Akt traf auf Lope, der zweite auf mich. Diese waren in zwei Tagen fertig. Der dritte Akt wurde in acht Blätter für jeden vertheilt. Es war schlechtes Wetter, ich blieb diese Nacht in seinem Hause, und, mir bewußt, daß ich ihm nicht an Werth gleich zu kommen vermochte, bemühte ich mich, ihn mindestens in Geschwindigkeit zu übertreffen. Ich stand also um zwei Uhr auf und um eilf Uhr war ich mit meinem Theil fertig. Ich suchte ihn sogleich auf, und fand ihn sehr geschäftig bei einem Orangenbaum, der vom Frost gelitten hatte. Auf meine Frage, wie es mit seiner Aufgabe stehe, antwortete er: „Ich stand um fünf Uhr auf. Seit einer Stunde bin ich mit dem Akte fertig; ich frühstückte ein wenig Schinken, schrieb eine Epistel von 50 Tercetten und wässerte dann den ganzen Garten," was mich nicht wenig wunderte. Er nahm hierauf die Papiere und las mir seine acht Blätter und die Tercette, was mich sehr erstaunt haben würde,

hätte ich nicht die Fruchtbarkeit seines Genie's und seine Beherrschung des Rhythmus und unserer Sprache gekannt."

Seine außerordentliche Fruchtbarkeit für's Theater hielt Lope'n nicht von anderer literarischer Thätigkeit ab.

„Es ging kein großes Ereigniß vorüber — sagt Montalvan — ohne daß er es durch Lobgedichte verherrlichte; er hatte ein Epithalamium für die Hochzeit jedes Großen, ein Festlied für jede Geburt, eine Elegie für jeden Tod, ein Epigramm für jeden Sieg, eine Hymne für jeden Festtag eines Heiligen. Bei allen öffentlichen Festlichkeiten erschienen Verse von ihm; bei allen literarischen Wettstreiten war er einer der Concurrenten oder der Preisrichter."

Bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts hatte der fruchtbarste Dichter Spaniens noch nichts in den Druck gegeben; denn einige Comödien, die wider seinen Willen nach den Manuscripten der Theaterdirectoren gedruckt wurden, können nicht in Betracht kommen. Das erste Werk, mit dem er auch vor den Lesern öffentlich auftrat, ein Gedicht zur Verherrlichung des heiligen Isidor, in zehn Gesängen und in Quintillen, erschien im Jahre 1599. Hierauf folgten im Jahr 1602 zwei seit langer Zeit vollendete Dichtungen, die Arcadia, und die **Hermosura de Angelica**. Dieser Zwischenraum von der Abfassung bis zum Druck seiner Werke scheint zu bestätigen, was Don Josef Pellicer de Tovar in seiner Lobrede auf ihn sagt: „er war rasch wie der Blitz in seinen Compositionen, aber beharrlich wie der Gott Terenus in ihrer Revision." Mit wenigen Ausnahmen hat er nur publicirt, was schon lange fertig in seinem Pult gelegen hatte. Mit dem **Verdadero amante** dehnte er die Horazische Vorschrift sogar von neun auf vierzig Jahre aus.

Wenn er Comödien in 24 Stunden von dem Schreibtisch auf die Bühne wandern ließ, so rechnete er auf die minder scharfe Kritik der Zuhörer; allein er spricht mehrmals aus, daß er sie des Drucks nicht würdig halte, bevor er sie einer genauern Durchsicht unterworfen.

Mit der Angelica zugleich erschien das Epos **Dragontea**, das den Namen von dem berühmten Francis Drake führt, der vom spanischen Nationalhaß als Drache und Werkzeug des Teufels geschildert und mit Schmähungen überhäuft wird.

Im Jahre 1604 wurde durch Buchhändler-Speculation ein erster Band von Lope's Comödien nach den Bühnenhandschriften gedruckt und vom Publicum mit großem Beifall aufgenommen, wie die vielen in Valladolid, Zaragoza, Valencia, Madrid und Antwerpen veranstalteten Ausgaben beweisen; bald folgte ein zweiter Theil und auf diesen ein dritter, der gleichfalls den Titel „Comödien von Lope de Vega" führt und zwölf Stücke enthält, von denen aber nur drei unserm Dichter gehören; Nicolas Antonio und la Huerta haben arglos auch die übrigen neun dem Lope zugeschrieben. Ebenso schlichen sich auch in den etwas später erschienenen fünften Band mehrere Schauspiele von anderen Verfassern ein. Lope hat zwar verschiedentlich gegen den Mißbrauch seines Namens protestirt, aber doch, als er später sein Theater selbst herauszugeben anfing, die neuen Bände sich der Reihenzahl nach an diese unächten anschließen lassen.

Von den Ursachen der Nachlässigkeit, mit der unser Dichter, so wie die meisten seiner Zeit, den Druck seiner dramatischen Werke betrieb, ist oben gehandelt worden. Zu jenen Uebelständen, durch welche den Bühnendichtern der

Ertrag ihrer Werke so sehr beeinträchtigt ward, kam ein anderer, der auf allen Fächern der Literatur lastete. Die Verleger konnten keine bedeutenden Honorare erschwingen, weil ihr Verlagsrecht zu wenig geschützt war; denn jeder der verschiednen Theile der spanischen Monarchie hatte seine eignen Rechte und Privilegien, und ein in Castilien verlegtes Buch konnte ungestraft in Aragon, Navarra, Portugal, Neapel und den Niederlanden nachgedruckt werden. Dazu kam, daß der Preis der Bücher von Amtswegen taxirt und hierbei nicht auf den Werth der Werke, sondern lediglich auf die Kosten des Drucks und Papiers Rücksicht genommen wurde.

Als im Jahre 1600 die Theater nach zweijährigem Verschluß wieder geöffnet wurden, strömte das Volk mit neuer Begierde den Vorstellungen zu, vor allem denen von Lope's Stücken, die so ausschließlich begehrt wurden, daß man lange Zeit hindurch fast keinen Namen auf den Anschlagzetteln las, als den seinigen. Und der Dichter befriedigte das Verlangen des Publicums mit unerschöpflicher Fruchtbarkeit. Die (von Sevilla, am letzten Tag des Jahres 1603 datirte) Vorrede seines Peregrino en su patria zeigt, wie weit sich schon damals sein Ruhm verbreitet hatte; denn er konnte hier sagen, seine Schriften würden, seinen Neidern in Spanien zum Trotz, in Italien, Frankreich und America mit Beifall gelesen. Zugleich beschwert er sich über die Buchhändler, welche Stücke anderer Autoren unter seinem Namen druckten. Die nämliche Vorrede liefert noch ein für die Geschichte seines literarischen Wirkens wichtiges Document, ein Verzeichniß der wirklich von ihm herrührenden Comödien, das er selbst jedoch nicht für vollständig aus-

gibt, weil er sich mehrere Titel nicht mehr erinnere. Uebrigens enthält das genannte Werk in seinem prosaischen Theil einen Roman von ziemlich gewöhnlicher Art, der als Rahmen gebraucht wird, um eine Menge von Gedichten und Autos einzufassen.

Mit Lope's Eintritt in den geistlichen Stand beginnt die glänzendste Zeit seines Lebens, wenn auch nicht die glücklichste, denn er spricht noch in den spätesten Lebensjahren mit schmerzlicher Bewegtheit von dem verlorenen Familienglück. Sein Dichterruhm stieg von Stufe zu Stufe bis zur höchsten Höhe; die Fürsten und Granden Spaniens bewarben sich um seine Freundschaft; Dichter und Dichterlinge buhlten um seine Gunst; die Nation vergötterte ihn. Dessenunerachtet floh er allen äußern Glanz und theilte seine ganze Thätigkeit zwischen die Uebung seiner Pflichten als Geistlicher und die poetische Production. Er hatte eine Capelle in seinem Hause, in der er jeden Tag Messe las, außer an denen, wo er sein Amt als Priester öffentlich verwalten mußte; er fehlte bei keinem Leichenbegängniß und bei keiner Procession. Seine Wohlthätigkeit und Freigebigkeit machte sein Haus zum Zufluchtsort aller Bedürftigen; nie fand ein Armer seine Hand verschlossen. Als eines Tags ein schlecht gekleideter Geistlicher ihn um ein Almosen ansprach, bekleidete ihn Lope mit seinem eignen Priestergewande und schenkte ihm seinen Hut, obgleich er genöthigt war, auszugehen, und keinen andern bei der Hand hatte.

Seine Frömmigkeit war lebhaft und ungeheuchelt. Die redendsten Beweise davon sind seine geistlichen Gedichte, die, in verschiednen Zeiten seines Lebens entstanden, erst später erschienen; die schönsten Früchte seiner lyrischen Begeiste-

rung, zum Theil zum Tiefsten und Seelenvollsten gehörend, was die christlich religiöse Muse hervorgebracht hat. Daß die Religiosität eines Spaniers jener Zeit ganz von der Engherzigkeit, die sein Land und sein Jahrhundert charakterisirten, frei sein werde, darf man freilich nicht erwarten. Bereits vor seinem Eintritt in den Priesterstand hatte Lope mit Vorliebe in der Religion Stoffe für seine Poesie gesucht. Schon während seiner zweiten Ehe schrieb er die Hirten von Bethlehem, die zuerst 1612 gedruckt erschienen. In die Prosa-Erzählung ist eine Reihe von Versen eingemischt, in denen sich ein kindlich frommer Sinn auf's liebenswürdigste ausspricht. Das Buch ist dem kleinen Carlos, dem Sohn des Dichters, mit folgenden Worten dedicirt: „Diese Prosa und diese Verse an den Christusknaben passen für deine jungen Jahre. Wenn der Herr dir deren eine große Zahl vergönnt, so erinnere dich, daß, wenn ich in der Zeit meines Irrthums ein weltliches Arcadien dichtete, ich nun enttäuscht dieses schreibe. Beginne in diesem Christus, indem du seine Kindheit liesest; er wird dich lehren, wie du dich in der deinen zu verhalten hast. Möge er dich beschützen.“

Man könnte aus diesen Zeilen schließen, daß Lope der weltlichen Poesie gänzlich entsagt habe. Aber dem war nicht so. Wenn er in Stunden der Andacht die Religion für den einzig würdigen Gegenstand der Begeisterung hielt, so konnte sich seine Phantasie in minder ernsten Augenblicken doch nicht enthalten, mit den verschiedenartigsten Stoffen zu spielen. Und so fuhr er in der Composition und Herausgabe aller Arten von lyrischen, epischen und dramatischen Dichtungen auch als Priester mit unerschöpf

licher Fruchtbarkeit fort. Seine zahllosen lyrischen Gedichte, in verschiednen Sammlungen gedruckt, enthalten, wie alle seine Werke, viel Köstliches unter vielem Mittelgut. Im Jahre 1609 hatte er sein „erobertes Jerusalem" vollendet, bei dem es auf einen Wettkampf mit Tasso angelegt war, wie früher bei der Angelica mit Ariost. Der Gegenstand ist aber von dem des Tasso verschieden und zur Verherrlichung des spanischen Namens erfonnen; denn ein Kreuzzug unter Alphons VIII. von Castilien hat nie Statt gefunden; der Titel bezieht sich auf die Wiedereinnahme Jerusalems durch Saladin. Lope legte besondern Werth auf dieses Werk und sagt, daß er es mit Ernst gearbeitet und mit Strenge gefeilt habe. Diese Feile aber läßt sich dem Gedicht am wenigsten ansehen, denn sein Hauptfehler ist die endlose Breite und die Uebermenge der Episoden unter denen der Faden der Haupthandlung oft ganz verschwindet. Sieht man indessen von diesem Grundmangel des Ganzen ab, so kann man vielen Einzelheiten seine Bewunderung nicht versagen; dahin gehören: die abenteuerliche, aber überaus geniale Schilderung des Tempels des Ehrgeizes im fünften Gesang; die Beschreibung der Pest und des Todes der Sibylla eben da; die Liebesgeschichte des Eloribant und der Brazaide und der Streit der Ritter um das Schwert des Don Juan de Aguilar, im zehnten; die Episode von der Jüdin Rachel, im neunzehnten Gesang, u. s. w. Solche Glanzstellen waren es vermuthlich, die den Italiener Marino (den Verfasser des Adone) bestimmten, Lope's Jerusalem über das des Tasso zu stellen.

Eine der vielen literarischen Akademien, die um diese Zeit in Spanien bestanden, drückte im Jahre 1609 den

Wunsch aus, daß der gefeiertste Schauspieldichter ihr seine Ansichten über die Regeln der dramatischen Kunst mittheilen möge. Auf diese Veranlassung verfaßte Lope seine „neue Kunst, in jetziger Zeit Comödien zu machen," ein interessantes Werkchen, das bei dem Versuche, seinen Charakter als Dramatiker zu bestimmen, nicht übersehen werden darf uud unten näher besprochen werden soll [116]).

Um diese Zeit wurde Lope in verschiedne literarische Streitigkeiten verwickelt, die meistens aus dem kleinlichen Neide minder berühmter Schriftsteller über seinen immer wachsenden Ruhm hervorgingen. Góngora, ein witziger und talentvoller Mann, dessen Jugendwerke, Romanzen und Lieder im spanischen Nationalstyl, zum Theil zu dem Meisterhaftesten gehören, was in dieser Art gedichtet worden ist, wurde durch die geringe Gunst, die das Publicum ihm schenkte, zu satyrischen Angriffen auf seine beliebteren Zeitgenossen aufgereizt und verschonte auch Lope'n nicht. In einem Sonett rieth er ihm, alle seine Werke auszustreichen, außer dem heiligen Isidor, der nur seines Gegenstandes wegen verschont bleiben soll, und zu dem Unglück Jerusalems, unter dem Joch der Ungläubigen zu sein, nicht auch noch das zu fügen, von ihm besungen zu werden. In einem zweiten machte er sich über ein allerdings seltsam

[116]) Dieze zum Velasquez und Navarrete im Leben des Cervantes setzen den Arte nuevo de hacer comedias in's Jahr 1602; Moratin gibt 1609 als die Entstehungszeit an, und diese Angabe scheint die richtigere zu sein, denn die Zahl der von ihm verfaßten Comödien, die Lope hier nennt, stimmt ungefähr mit der, die Pacheco in seiner der Jerusalen conquistada beigegebenen Lobrede auf den Dichter nennt, und übersteigt bedeutend die Summe, welche 1603 in der Vorrede zum Peregrino angegeben wird.

buntscheckiges Sonett von Lope lustig, das aus mehreren Dichtern in vier Sprachen zusammengeflickt ist. „Ums Himmels willen, Bruder Lope — heißt es in diesem Epigramm — streich mir dein Sonett aus Versen von Ariost und Garcilaso aus, und schreib mir nicht solch Zeug in vier Sprachen, damit nicht vier Nationen sehen, daß du faselst!“ Wahrhaft hämisch aber war ein drittes, in dem er sich Angriffe auf die persönlichen und Familienverhältnisse des Dichters erlaubte, sich über sein Wappenschild lustig machte, das unter seinem Portrait vor dem Peregrino gestochen war u. s. w. Lope setzte diesen leidenschaftlichen Angriffen Ruhe und Mäßigung entgegen. „Ich liebe, die mich lieben — sagt er in einer seiner Episteln — aber hasse nicht, die mich hassen.“ Als aber seine Gegner sich später jener geschraubten und schwülstigen Schreibweise ergab, die unter dem Namen Gongorismus oder Estilo culto zur Genüge berüchtigt ist, glaubte er, dem Verderben, das von hier aus die spanische Literatur bedrohte, entgegen treten zu müssen. Bei jeder passenden Gelegenheit schwang er die Geißel der Satyre gegen die Cultos und parodirte in seinen Comödien ihren unverständlichen Galimathias durch den Mund geistloser Stutzer. Auch unter seinen kleinern Gedichten finden sich viele Spottverse gegen die neue Sekte; so ein Sonett, ganz im Culto-Styl, in welchem es am Ende heißt: „Verstehst du, Fabio, was ich eben sagte?“ — „Wie sollte ich es nicht verstehen!“ — Du lügst, Fabio, denn ich, der ich es sage, verstehe es selber nicht.“ In einem andern Sonett beschwört er den Cultus-Teufel, daß er aus einem von ihm Besessenen entweiche und ihm das Vermögen lasse, seine vaterländische Castilische Zunge zu reden. Mit Ernst und Ruhe prüfte er

endlich (1621) den neuen Styl in dem **Discurso de la nueva poesia**, in welchem folgendes strenge, aber treffende Urtheil über Góngora und dessen Schule ausgesprochen wird: „Er wollte die Kunst und selbst die Sprache mit Verzierungen und Figuren bereichern, auf die man vor ihm gar nicht verfallen war. Wenn es, wie man behauptet hat, seine Absicht gewesen ist, von Niemanden verstanden zu werden' so hat er nach meiner Meinung seinen Zweck vollkommen erreicht. Viele haben sich, durch den Reiz der Neuheit verführt, dieser Gattung von Poesie in die Arme geworfen; und vielleicht nicht mit Unrecht, denn in der gewöhnlichen Schreibweise würden sie Zeit ihres Lebens keine Dichter geworden sein, in der neuen aber wird man es in Tagesfrist. Mit einigen Inversionen, vier Sentenzen, sechs lateinischen Worten und eben so vielen pomphaften Phrasen fühlen sie sich so hoch erhaben, daß sie sich selbst nicht mehr kennen noch verstehen. Ein Werk aus lauter Figuren zusammenzuschreiben, ist eben so fehlerhaft, als wenn eine Frau, welche sich schminkt, die Schminke nicht auf den Wangen, sondern auf der Nase, der Stirn und den Ohren anbringen wollte. In der That gleicht ein Machwerk von Tropen und Bildern einem aufgeblasenen hochgefärbten Gesicht nach Art der Engel, die bei'm jüngsten Gericht die Posaunen blasen, oder der vier Winde auf den Landkarten. Man sagt wohl, schönklingende Worte und rednerische Figuren seien ein Schmuck für die Rede, wie Email für das Gold; gut! aber wenn das Email das ganze Gold bedeckt, so wird es nicht mehr ein Schmuck, sondern eine Verunstaltung desselben sein. Manche gute Köpfe Spaniens haben sich durch dies gefährliche Beispiel verderben lassen, und

mancher ausgezeichnete Dichter, der, wenn er nach seinen natürlichen Kräften und in der ihm eigenthümlichen Sprache geschrieben hätte, den allgemeinsten Beifall verdient haben würde, hat, indem er zum Culto-Styl überging, Alles verloren und sich selbst mit.“

Trotz der Schärfe dieser Kritik ließ Lope in derselben Schrift dem entschiedenen Talent Góngora's volle Gerechtigkeit widerfahren, und dedicirte ihm zwei Jahre später (1623) das Schauspiel **Amor secreto hasta zelos** (B. XIX.), indem er ungeheuchelte Hochachtung vor seinem Geist und Charakter aussprach.

Man hat in neuerer Zeit auch von einem Streit zwischen Cervantes und Lope gesprochen und bald Jenen, bald Diesen der Ungerechtigkeit gegen den Anderen beschuldigt. Allein es genügt, einen Blick auf die Werke der beiden größten Dichter ihrer Zeit zu werfen, um sie von dem Verdacht gereinigt zu sehen, aus Eifersucht ihr gegenseitiges Verdienst verkannt zu haben. Der scheinbare Haber zwischen Beiden ging nicht von ihnen selbst, sondern von den kleinen Geistern jener Zeit aus, welche unter dem Vorwande, für das Interesse jener gefeierten Namen zu kämpfen, ihren eignen Leidenschaften in Zänkereien Luft machten, wie die Mittelmäßigkeit sie von jeher geliebt hat. Cervantes hatte in der Musterung von Don Quijote's Bibliothek, und vor Allem in dem Urtheil des Canonicus über die dramatische Literatur manche Eitelkeit verletzt, und allerdings auch Lope'n nicht mit uneingeschränktem Lobe überschüttet. Einer der blinden Anhänger des Letztern nahm an, daß die oben erwähnten satyrischen Sonette aus derselben Quelle geflossen seien, und antwortete durch ein Pas-

quill voll bosbafter und witzloser Schmähungen gegen den Verfasser des Don Quijote. Obgleich nun jene Sonette in zwei alten Handschriften der Madrider Bibliothek dem Góngora zugeschrieben werden, dem sie auch dem Styl nach unverkennbar angehören, hat la Huerta das eine derselben von Neuem als ein Product des Cervantes abdrucken lassen und ihn auf diesen Grund hin der Ungerechtigkeit gegen seinen großen Zeitgenossen geziehen.

Auch der fingirte Avellanada, der böswillige Feind des Cervantes und Verfasser des unächten zweiten Theils von Don Quijote, gab vor, eine Lanze für Lope gegen dessen Feind zu brechen. Aber alle diese Machinationen konnten das gute Vernehmen der beiden großen Männer nicht stören. Wenn Cervantes nicht immer mit Lope zufrieden war und unverhohlen sein Bedauern aussprach, daß der überfruchtbare Liebling des Publicums seinen bleibenden Ruhm nicht selten der augenblicklichen Popularität opfere, so sagte er in weit gelinderen Ausdrücken dasselbe, was Lope oft selbst eingestand; und gerade diese Aufrichtigkeit bewährt um so mehr die Aechtheit des großen Lobes, das er ihm in fast allen seinen Werken spendet, von dem Canto de Caliope an, wo er den kaum zweiundzwanzigjährigen Lope preist, bis zur Reise auf den Parnaß, wo er ihn einen ausgezeichneten Dichter nennt, den in Prosa und Versen Keiner übertreffe, ja nur erreiche. Und ebenso war Lope stets bereit, die Verdienste seines vermeintlichen Gegners anzuerkennen, wie man sich aus zwei Stellen der Dorotea, aus der Dedication seiner ersten Novelle und dem Laurel de Apolo überzeugen kann.

Die edle Mäßigung, mit der Cervantes aussprach, was nach seiner Ueberzeugung an Lope zu tadeln war, und die

gewiß das beste Zeugniß seiner reinen Triebfedern ist, tritt um so klarer hervor, wenn man sie mit den bittern Kritiken vergleicht, die andere Schriftsteller über den Liebling des Tages ergossen. Als die heftigsten unter diesen Gegnern Lope's sind Christoval de Mesa, Micer Andres Rey de Artieda, Esteban Manuel de Villegas und Christoval Suarez de Figueroa zu nennen; hauptsächlich war es die Unregelmäßigkeit seiner Comödien, was sie zum Zielpunkt ihrer Angriffe machten; aber diese waren so ganz auf einseitige Vorurtheile und Halbverständniß der Aristotelischen Regeln gestützt, daß sie nur selten wahrhafte Blößen treffen konnten [117].

Auch verhallten diese einzelnen tadelnden Stimmen ganz in dem lauten Beifall des Publicums. Die Bewunderung Lope's stieg von Stufe zu Stufe bis zur Anbetung. Die Idee von Trefflichkeit war so innig an seinen Namen geknüpft, daß man ihn gebrauchte, um irgend etwas in seiner Art Vollkommnes zu bezeichnen. Ein Lope-Schmuck, ein Lope-Diamant, ein Lope-Gemälde waren die Mode-Ausdrücke für den höchsten Grad von Vortrefflichkeit [118]. Gelehrte und Freunde der Poesie drängten sich aus allen Gegenden der Halbinsel nach Madrid, um den Wundermann zu sehen, und selbst Italiener begaben sich in der einzigen Absicht, den großen Dichter kennen zu lernen, nach

[117]) Christoval de Mesa, Rimas 1611, fol. 187 und 216. — Artieda, Discursos y epigramas, fol. 87. — Villegas, Eroticas, epist. VII. — Figueroa, el Pasagero. Madrid, 1617. fol. 103 und 108.

[118]) Pinelo, Anales de Madrid, Manuscr. vom Jahr 1635. — Francisco Manuel de Melo, Apologos Dialogales 1657, pag. 335. — Quevedo vor den Obras de Burguillos. — Montalvan l. c.

quill voll boshafter und witzloser Schmähungen gegen den Verfasser des Don Quijote. Obgleich nun jene Sonette in zwei alten Handschriften der Madrider Bibliothek dem Góngora zugeschrieben werden, dem sie auch dem Styl nach unverkennbar angehören, hat la-Huerta das eine derselben von Neuem als ein Product des Cervantes abdrucken lassen und ihn auf diesen Grund hin der Ungerechtigkeit gegen seinen großen Zeitgenossen geziehen.

Auch der fingirte Avellanada, der böswillige Feind des Cervantes und Verfasser des unächten zweiten Theils von Don Quijote, gab vor, eine Lanze für Lope gegen dessen Feind zu brechen. Aber alle diese Machinationen konnten das gute Vernehmen der beiden großen Männer nicht stören. Wenn Cervantes nicht immer mit Lope zufrieden war und unverhohlen sein Bedauern aussprach, daß der überfruchtbare Liebling des Publicums seinen bleibenden Ruhm nicht selten der augenblicklichen Popularität opfere, so sagte er in weit gelinderen Ausdrücken dasselbe, was Lope oft selbst eingestand; und gerade diese Aufrichtigkeit bewährt um so mehr die Aechtheit des großen Lobes, das er ihm in fast allen seinen Werken spendet, von dem Canto de Caliope an, wo er den kaum zweiundzwanzigjährigen Lope preist, bis zur Reise auf den Parnaß, wo er ihn einen ausgezeichneten Dichter nennt, den in Prosa und Versen Keiner übertreffe, ja nur erreiche. Und ebenso war Lope stets bereit, die Verdienste seines vermeintlichen Gegners anzuerkennen, wie man sich aus zwei Stellen der Dorotea, aus der Dedication seiner ersten Novelle und dem Laurel de Apolo überzeugen kann.

Die edle Mäßigung, mit der Cervantes aussprach, was nach seiner Ueberzeugung an Lope zu tadeln war, und die

gewiß das beste Zeugniß seiner reinen Triebfedern ist, tritt um so klarer hervor, wenn man sie mit den bittern Kritiken vergleicht, die andere Schriftsteller über den Liebling des Tages ergossen. Als die heftigsten unter diesen Gegnern Lope's sind Christoval de Mesa, Micer Andres Rey de Artieda, Esteban Manuel de Villegas und Christoval Suarez de Figueroa zu nennen; hauptsächlich war es die Unregelmäßigkeit seiner Comödien, was sie zum Zielpunkt ihrer Angriffe machten; aber diese waren so ganz auf einseitige Vorurtheile und Halbverständniß der Aristotelischen Regeln gestützt, daß sie nur selten wahrhafte Blößen treffen konnten [117].

Auch verhallten diese einzelnen tadelnden Stimmen ganz in dem lauten Beifall des Publicums. Die Bewunderung Lope's stieg von Stufe zu Stufe bis zur Anbetung. Die Idee von Trefflichkeit war so innig an seinen Namen geknüpft, daß man ihn gebrauchte, um irgend etwas in seiner Art Vollkommnes zu bezeichnen. Ein Lope-Schmuck, ein Lope-Diamant, ein Lope-Gemälde waren die Mode-Ausdrücke für den höchsten Grad von Vortrefflichkeit [118]. Gelehrte und Freunde der Poesie drängten sich aus allen Gegenden der Halbinsel nach Madrid, um den Wundermann zu sehen, und selbst Italiener begaben sich in der einzigen Absicht, den großen Dichter kennen zu lernen, nach

[117]) Christoval de Mesa, Rimas 1611, fol. 187 und 216. — Artieda, Discursos y epigramas, fol. 87. — Villegas, Eroticas, epist. VII. — Figueroa, el Pasagero. Madrid, 1617. fol. 103 und 106.

[118]) Pinelo, Anales de Madrid, Manuscr. vom Jahr 1635. — Francisco Manuel de Melo, Apologos Dialogales 1657, pag. 335. — Quevedo vor den Obras de Burguillos. — Montalvan l. c.

beginnt. In der Vorrede zu diesem Bande sagt er, nur die verunstalteten Abdrücke seiner Stücke bewögen ihn, sie selbst herauszugeben, obgleich sie nicht in der Absicht geschrieben seien, der Kritik des lesenden Publicums unterworfen zu werden. Er versah von nun an jeden Band mit einer Vorrede, revidirte die Comödien und besorgte auf diese Art die Herausgabe von zwölf Bänden (Band 9 bis 20) oder hundert und vierundvierzig Comödien, welche mithin als die correctesten und zuverlässigsten der Sammlung anzusehen sind.

Als Philipp IV. im Jahre 1621 den spanischen Thron bestieg, fand er Lope'n im Besitz einer unbegränzten Autorität über Schauspieler und Publicum. Als leidenschaftlicher Freund des Theaters schenkte er allen dramatischen Dichtern von einiger Bedeutung seine Gunst, richtete aber natürlich seine größte Aufmerksamkeit auf den gefeiertsten von allen. Doch der junge Monarch liebte in der Schauspielkunst vorzüglich das äußerlich Glänzende und errichtete in seinem Palast von **Buen Retiro** ein Theater, das an Pracht der Einrichtung und der Decorationen und an Vollkommenheit der Maschinerie alle übrigen Bühnen übertraf. Besonders willkommen waren ihm daher Schauspiele, die zur Entfaltung dieses glänzenden Apparats Gelegenheit gaben, und er fand Dichter genug, die dergleichen nach seinem Wunsch verfaßten. Um dem Sinn des Königs zu entsprechen, schrieb auch Lope einige derartige Stücke, wie **La selva sin amor**, **El vellocino de oro**, **Adonis y Venus**, **El Labirito de Creta**. Aber besondere Neigung konnte er nicht zu dieser Gattung fassen. Er scheint richtig gefühlt zu haben, daß dergleichen Theaterpomp das Wesent-

liche der dramatischen Kunst eher erdrücke, als fördere. In der Vorrede zum 16. Bande der Comödien läßt er das Theater sich beklagen, daß Directoren, Dichter und Publicum zu vielen Werth auf Coulissenkünste und Augenreize legten.

Im Jahre 1618 ward Lope zum apostolischen Protonotar beim Erzbisthum Toledo ernannt; allem Anschein nach eine bloße Ehrenstelle ohne wirkliche Functionen. Schon seit längerer Zeit war er auch Familiar der Inquisition, ein Titel, der von allen denen gesucht wurde, welche die Reinheit ihres Stammes nach spanischen Begriffen außer allen Zweifel stellen wollten.

Die Productivität unseres Dichters scheint mit den Jahren eher zu- als abgenommen zu haben; selten verstrich ein Monat, ja eine Woche, daß er nicht ein Stück auf die Bühne brachte; selten ein Jahr, daß er nicht noch irgend ein anderes literarisches Werk herausgab. Bei den poetischen Wettkämpfen, die in den Jahren 1620 und 1622 zur Feier der Beatification und Canonisation des h. Isidorus veranstaltet wurden, übertraf er alle Concurrenten der Preisschriften in der Zahl der Producte. Für jede Dichtungsart war ein Preis ausgesetzt, derselbe Dichter aber konnte nur einen gewinnen. Lope erhielt beide Male den der Ode; aber seine fruchtbare Muse, hiermit nicht zufrieden, lieferte, außer einer Menge von Sonetten und Romanzen auf den Gegenstand der Feier, noch zwei Comödien, die das Leben des Heiligen darstellten und während der Festlichkeiten zu seinen Ehren aufgeführt wurden. Auch gab er eine Beschreibung der Feste nebst einer Sammlung der Preisgedichte heraus.

Nicht lange nachher (1623) erschienen die Circe, ein mythologisches Gedicht in drei Gesängen, und 1624 die **Triumfos divinos**, welche nach dem Muster der Triumphe des Petrark gebildet sind, aber ausschließlich religiöse Gegenstände verherrlichen. Vor den letzteren befinden sich zwei empfehlende Sonette von seinen Kindern, Lope Felix und Feliciana Felix de Vega.

In die nämliche Zeit fallen noch seine zum Theil vortrefflichen Novellen in Prosa; ein historisches Gedicht von dem wunderthätigen Bilde der **Virgen de la Almudena**; ein mythologisches „Proserpina,“ das nicht mehr vorhanden zu sein scheint; ein anderes, **Orfeo**, das unter Montalvan's Namen gedruckt ist, aber nach N. Antonio von Lope sein soll, der es seinem jungen Freunde überlassen habe, um diesen berühmt zu machen; die Gedichte **la mañana de San Juan** und **la Rosa blanca**; endlich zahlreiche kleine Poesien geistlichen und weltlichen Inhalts, Sonette, Romanzen, Canzonen, Episteln u. s. w., die, so wie die aus seiner früheren Periode, hier nicht namhaft gemacht werden können [120].

Des Lobes überdrüssig und befürchtend, er habe den Beifall des Publicums mehr der Mode als dem wirklichen Gehalt seiner Schriften zuzuschreiben, entschloß er sich zu dem Experiment, seine „Selbstgespräche mit Gott“ unter dem fingirten Namen eines D. Gabriel Padocopeo herauszugeben. Indessen erlangte dieses Werk von ganz ascetischem Inhalt eben so viel Ruf und fand eben so viel Beifall, wie seine früheren Producte.

[120]) Man findet dieselben, so wie überhaupt die nicht-dramatischen Werke des Lope de Vega, beisammen in den **Obras sueltas de L. d. V. Madrid, 1776 ff.**, 21 Bände in 4.

Im Jahre 1627 publicirte er die **Corona trágica**, ein historisches Gedicht zur Ehrenrettung der unglücklichen Maria Stuart, für dessen Dedication an Papst Urban VIII. er zum Doctor der Theologie und zum Ritter des Johanniterordens ernannt wurde. Auf die letztere Auszeichnung bezieht sich der Titel **Frey**, den er von jetzt an seinem Namen hinzufügte.

Sein 1630 erschienener **Laurel de Apolo** in neun Gesängen oder Silvas ist ein weitschweifiges und ermüdendes Encomium auf fast alle damals irgend berühmten Poeten Spaniens, die als Bewerber um den Lorbeerkranz dargestellt werden, den Apoll zu spenden hat. Man kann diesem seltsamen Machwerk, das mit der Poesie nicht viel gemein hat, kaum einen anderen Werth beilegen, als daß es uns Namen und hie und da auch Notizen von 330 spanischen Dichtern aufbewahrt hat.

Die beiden letzten Werke, die Lope selbst der Presse übergab, waren die oftgenannte Dorotea (1632), die er selbst das liebste Kind seiner Muse nennt, und eine Sammlung meist früher entstandener burlesker Gedichte, für die er den fingirten Namen **Tomé de Burguillos** annahm. Unter den beinahe ohne Ausnahme vortrefflichen Stücken dieses Bandes befindet sich auch das berühmte komische Epos, die Gatomachie. Die Meinung Einiger, welche Lope nur für den Herausgeber hält und einen wirklichen Burguillos als Verfasser annimmt, scheint sich auf gar keine zureichenden Gründe berufen zu können; schon Quevedo spricht in seiner der ersten Ausgabe vorgedruckten Approbation des Buches ziemlich unverholen aus, daß er unseren Dichter und den vorgeblichen Autor für dieselbe Person halte.

Mit dem 20. Bande (1625) hatte Lope die Fortsetzung

der Herausgabe seiner Comödien abgebrochen, man weiß nicht recht, aus welchen Gründen. Zwar lesen wir bei Montalvan, er habe aus Gewissensscrupeln in den letzten Jahren seines Lebens der dramatischen Poesie entsagt; allein es ist gewiß, daß er noch bis in's Jahr 1631 fortgefahren hat, für's Theater zu schreiben, denn noch im Sommer dieses Jahres verfaßte er auf Ansuchen des Herzogs von Olivarez eine Comödie, die in der St. Johannisnacht vor Philipp IV. aufgeführt wurde [121]), und in der um dieselbe Zeit geschriebenen **Egloga a Claudio** gibt er die Zahl seiner Comödien auf eine so ungleich höhere Summe an, als in dem Vorbericht zu dem erwähnten Bande, daß man zu der Annahme gezwungen wird, seine Thätigkeit in diesem Fache habe sich in den dazwischen liegenden Jahren eher gesteigert als vermindert.

Montalvan, der in dieser Zeit täglichen Umgang mit ihm gepflogen zu haben scheint, schildert sein Leben als äußerst eingezogen. Mit größter Strenge unterzog er sich der Ausübung aller Pflichten, die ihm als Geistlichen und Mitglied der verschiedenen Congregationen oblagen; er las jeden Morgen Messe, theils in der Capelle seiner Wohnung, theils in der Parochialkirche, theils, aus Anhänglichkeit gegen seine Tochter Marcela, im Kloster der Barfüßerinnen; er besuchte die Hospitäler, um den Kranken den letzten Trost zu spenden, und fehlte bei keinem Leichenbegängniß; man erzählt sogar, er habe einmal bei einem solchen selbst den Todtengräberdienst versehen [122]). Die liebste Er-

[121]) **Pellicer, l. c., I. p. 177.**

[122]) **Oracion à la muerte de Lope de Vega por el Doctor Luis Cardoso.**

holung, die er sich von seinen Arbeiten gönnte, war die Cultur eines kleinen Gartens, den er neben seiner Wohnung besaß.

Von der Zärtlichkeit, mit der Lope an seinen Kindern hing, und von der liebevollen Besorgniß, mit der er ihr Schicksal verfolgte, sind seine Episteln ein redendes Zeugniß; überhaupt muß man diese Episteln lesen, um den großen Dichter auch als Menschen lieben zu lernen. Marcela war, wie wir wissen, etwa seit 1622 durch die Klostermauern von ihm getrennt. Um dieselbe Zeit hatte ihn auch der junge Lope Felix verlassen und war unter dem Marques von Santa Cruz, Sohn ebendessen, unter dem unser Dichter seine ersten Waffenthaten verrichtet hatte, in Kriegsdienste getreten (Epist. à D. Franc. de Herrera). Es scheint, daß dieser junge Mann, den man auch unter den Concurrenten bei dem ersten Wettstreit zu Ehren des h. Isidor antrifft, eine Zeit lang geneigt gewesen war, sich ganz der Poesie zu widmen; aber der Vater hatte ihn, wie aus den an ihn gerichteten Worten vor der Comödie El verdadero amante (C. d. L. d. V., B. XIV.) hervorgeht, hiervon abzubringen gesucht. „Wenn du — lauten diese Worte — wovor Gott dich behüte, Neigung zum Versemachen bekommen solltest, so laß das Dichten wenigstens nicht dein Hauptstudium sein, denn es würde dich von Wichtigerem abziehen und dir keinen Vortheil bringen. Du brauchst kein anderes Beispiel zu suchen, als meines; denn wie viele Jahre du auch leben magst, du wirst nicht dahin gelangen, den Herren deines Vaterlandes so viele Dienste zu leisten, wie ich; und welcher Lohn ist mir dafür zu Theil geworden? Ich habe, wie du weißt, nichts als ein armes Haus, ein

armes Bett, einen armen Tisch und ein Gärtchen, dessen Blumen meine Sorgen zerstreuen. Ich habe neunhundert Comödien geschrieben, zwölf Bücher über verschiedne Gegenstände in Prosa und Versen und so viele einzelne Papiere über vermischte Gegenstände, daß das Gedruckte niemals die Summe dessen, was noch zu drucken ist, erreichen kann; und ich habe mir Feinde, Tadler, Nachstellungen, Neid, Nachrede, Mißbilligungen und Sorgen zugezogen, die kostbarste Zeit verloren, und kann dir nun, da das Alter genaht ist, nichts hinterlassen, als diese unnützen Rathschläge. Diese Comödie, el verdadero amante, wollte ich dir widmen, weil ich sie in deinem Alter geschrieben habe; obgleich sie damals gepriesen wurde, wirst du daraus ersehen, wie schwach mein Anfang gewesen, und ich mache dir zur Bedingung, daß du sie dir nicht zum Vorbilde nehmest, um von Vielen gehört, von Wenigen geachtet zu werden." Als der Sohn sich bald darauf, der Dichtkunst entsagend, in's Kriegsleben begab, scheint indessen der Vater beinahe Reue über seine nur allzu treu befolgten Rathschläge empfunden zu haben.

Die oben citirte Stelle ist für Lord Holland (aus dem fast alle uns bekannte biographische Artikel über Lope geflossen sind) ein Anlaß gewesen, unseren Dichter des Undanks und der Ungenügsamkeit zu zeihen, daß er, vom Volke vergöttert, von den Großen gesucht, mit Ehren und Pensionen überhäuft, doch sein Glück nicht seinen Verdiensten gleich geachtet habe. Zur Begründung seiner Anklage führt der englische Autor die Summen an, die nach Montalvan durch Lope's Hände gegangen sind. Aber was folgt am Ende aus diesen Angaben, die man bei Montalvan's Neigung

zu Vergrößerungen und nach Analogie seiner übrigen Zahlenanführungen, auf die wir bald kommen werden, noch allen Grund hat, für sehr übertrieben zu halten? 80,000 Ducaten für Comödien, 6000 für Autos, 1100 an Honorar für die übrigen Schriften, 10,000 an Geschenken von verschiednen Großen — zusammen 97,000 Ducaten oder das Aequivalent von etwa 250,000 Franken heutigen Geldes; diese Summen, auf ein dreiundsiebzigjährige Leben oder wenigstens auf eine fünfzigjähriges Schriftstellerlaufbahn vertheilt, und dazu 740 Ducaten jährlichen Einkommens in Pfründen, mögen wirklich kaum hinreichend gewesen sein, um Lope's Bedürfnisse, die Erziehung und Unterhaltung seiner Kinder und seinen Hang zur Wohlthätigkeit zu bestreiten. Seine Freigebigkeit gegen die Armen war so groß, daß seine Wohnung von allen Bedürftigen als ihre Zufluchtstätte angesehen wurde. Und wenn er die Almosen vielleicht zu verschwenderisch vertheilte, kann das einen Flecken auf seinen Charakter werfen? Es ist gewiß, daß er sich und seine Familie hintansetzte, um Anderen geben zu können; als seine Tochter Feliciana sich (gegen 1630) mit D. Luis Usategui vermählte, war er unvermögend, ihr eine Mitgift zu geben und sah sich genöthigt, die Freigebigkeit des Königs um eine solche anzusprechen. — Was nun die Klagen über Verkennung seines Talents, über kurzsichtige Tadler, die er sich zugezogen, anbetrifft, so beziehen sich diese ohne Zweifel auf die damals (1620) erst kurz vorhergegangenen litera-

[123]) Wie gedankenlos Montalvan diese Zahlen hingeschrieben hat, geht daraus hervor, daß er zuerst die Geschenke der Großen, die Lope überhaupt empfangen, auf 10,000, und dann die des Herzogs von Sessa allein auf 24,000 Ducaten taxirt.

rischen Streitigkeiten, deren oben gedacht wurde, und können in Hinsicht auf die hämischen Angriffe eines Ramila, Góngora u. s. w. nur für völlig begründet gehalten werden. Lope de Vega kannte und fühlte sein Verdienst und der Gedanke an das, was er geleistet hatte, durfte seine Brust mit stolzem Selbstbewußtsein erfüllen; aber nichts kann grundloser sein, als der auf ihn gewälzte Vorwurf der schriftstellerischen Eitelkeit. Er selbst kritisirte seine Werke schärfer als es irgend einer seiner Gegner vermochte; er floh den äußeren Glanz und die Ehrenbezeigungen und sagte zu einem Bischof, der ihn zu sich einlud: „wenn Ew. Gnaden wollen, daß ich Sie häufiger besuchen soll, so müssen Sie weniger Umstände mit mir machen;" in der Zeit endlich, als sein Dichterruhm auf dem Gipfel stand (den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens), als alle getheilten Meinungen sich in einen einstimmigen Chor des Lobes und der Bewunderung für ihn verwandelt hatten, als das Volk, dessen Abgott er war, sich, wo er nur erschien, um ihn versammelte, als Gelehrte und Leute aller Stände sich aus allen Gegenden Spaniens nach Madrid drängten, um ihn zu sehen, und selbst der König auf den Straßen stehen blieb, um den „Phönix von Spanien" das „Wunder der Natur" zu betrachten, ließ er die Worte des Seneca „**Laudes et injuria vulgi in promiscuo habendae sunt**" unter sein Portrait setzen.

Im Beginn des Jahres 1635 war Lope von zwei ihn tief betrübenden Ereignissen betroffen worden, deren auch nur eines, wie Montalvan sagt, genügt haben würde, den kräftigsten Geist zu beugen. Was dies für Begebnisse gewesen seien, wird uns nicht gemeldet; wenn man Vermuthungen wagen darf, so war das eine der Tod des jungen

Lope Felix, von dem außer Zweifel zu sein scheint, daß er den Vater nicht überlebt hat. Wie dem auch sei, es ist gewiß, daß die Lebenskraft unseres Dichters von diesem Zeitpunkt an wie gebrochen war. Am 6. August, nachdem er mit Montalvan und einem der gemeinschaftlichen Freunde zu Mittag gegessen hatte, drückte er den Wunsch nach einem baldigen Tode aus. Dieses Verlangen sollte in Kurzem in Erfüllung gehen. Am Freitag, den 18. desselben Monats, stand er, seiner Gewohnheit gemäß, früh Morgens auf, las Messe und wässerte seinen Garten. Obgleich er sich sehr schwach fühlte, wollte er, wie doch seine Unpäßlichkeit ihm gestattete, das Fasten nicht unterlassen; ja er geißelte sich sogar mit seiner gewöhnlichen Strenge. Gegen Abend desselben Tages ging er aus, um einer Disputation im Collegium der Schotten beizuwohnen; dort vermehrte sich sein Unwohlsein; er wurde nach Hause gebracht und mußte sich zu Bette legen. Die Krankheit wurde alsbald für lebensgefährlich erkannt. Noch am Abend zuvor hatte er ein Sonett auf den Tod eines portugiesischen Edelmanns und ein längeres Gedicht el Siglo de Oro geschrieben. Erst mit dem Leben also hörte Lope auf zu dichten. Am 19. und 20. zeigte sein Zustand immer bedenklichere Symptome; man wandte Aderlässe an, allein vergebens. Am Sonntag gegen Abend ließ er sich die letzten Sacramente reichen und verlangte nach seiner Tochter Feliciana, um sie zu segnen; alsdann versammelte er seine Freunde um sich und nahm von ihnen Abschied, indem er sie zur Frömmigkeit, Eintracht und christlichen Liebe ermahnte. „Der wahre Ruhm — sagte er zu Montalvan — besteht in der Tugend, und ich würde gern allen Beifall, der mir zu Theil geworden ist, hingeben, um

Ein gutes Werk mehr gethan zu haben." Hierauf wandte er sich zu einem Bilde der heiligen Jungfrau von Atocha und richtete ein brünstiges Gebet an dasselbe, bis er erschöpft zurücksank und, allein unter Obhut eines Arztes gelassen, eine sehr unruhige Nacht verbrachte. Am folgenden Morgen vermochte er, obgleich bei vollem Bewußtsein, kaum noch vernehmbar zu sprechen. Seine Freunde fanden ihn, die Lippen fest auf ein Crucifix gedrückt, andachtsvoll den Trostreden eines Geistlichen zuhörend; sie knieten, die Nähe des ernsten Momentes ahnend, weinend und betend um sein Lager her, bis ihnen ein schwach verhallender Seufzer „Jesus, Maria!" verkündigte, daß der letzte Kampf ausgekämpft sei. So starb Lope de Vega, dreiundsiebzig Jahre alt, am Montag den 21. August 1635.

Wie sehr der große Mann von Menschen aller Stände geliebt und bewundert worden war, beweist die allgemeine Bewegung, welche die Todesbotschaft nicht nur in Madrid, sondern durch das ganze Königreich hervorbrachte. Es wurde sogleich ein neuntägiger Trauergottesdienst angeordnet. Der Glanz des Leichenbegängnisses, das der Herzog von Sessa, ein Enkel des berühmten Gonzalvo von Córdova, als Gönner, Freund und Testamentsvollstrecker des Verstorbenen auf eigne Kosten veranstaltete, findet in den Annalen der Dichter wohl kaum seines Gleichen. Alle Granden, Minister, Prälaten, alle Dichter, Gelehrte und Künstler, die sich in Madrid befanden, gingen in dem Conducte; alle geistlichen Congregationen schlossen sich von freien Stücken an; Fenster, Balcone und selbst die Dächer der Häuser waren mit Neugierigen bedeckt und auf den Straßen wogte ein unabsehbares Menschenmeer. Der Zug, der sich durch die Massen des Volks kaum Bahn brechen

konnte, war so ausgedehnt, daß die Vordersten schon bei der Kirche St. Sebastian anlangten, bevor die Leiche noch die Straße **Francos** (in der Lope's Wohnung gelegen war) verlassen hatte. Auf Bitten Marcela's, welche dem geliebten Vater noch eine letzte Huldigung darzubringen wünschte, machte man einen Umweg, um bei'm Kloster der Barfüßerinnen vorüberzuziehen; hier ward einen Augenblick geruht; dann ging es weiter in die St. Sebastianskirche, wo ein feierliches Seelenamt gehalten wurde und hierauf die Beisetzung der Leiche Statt fand. Es wird erzählt, daß in dem Augenblick, wo man den Todten vom Katafalk herabgenommen, um ihn in die Gruft zu senken, ringsum ein tiefer Seufzer gehört worden sei, als ob Spanien erst in diesem Augenblick seinen großen Dichter verloren hätte.

Die Feierlichkeiten waren hiermit nicht zu Ende. Die Cofradie der aus Madrid gebürtigen Priester, deren Mitglied Lope gewesen war, so wie die Schauspieler der Hauptstadt veranstalteten noch eigene Trauerceremonien, bei denen besondere Gedächtnißreden gehalten wurden. Die Priester schilderten ihn als einen Heiligen, eben so erhaben durch sein Genie über alle Classiker der Alten, wie durch seine Religion über die Heiden. Auf dem Theater ward ihm zu Ehren eine eigens für die Gelegenheit verfaßte Comödie unter dem Titel **Honras que se hicieron à Lope en el Parnaso** gespielt. Hundertundsechszig spanische Dichter und Dichterlinge endlich wetteiferten, sein Grab mit Oden, Decimen, Glossen, Sonetten, Inschriften und Trauerreden zu schmücken und lieferten an Montalvan das Material zu dem Ehrendenkmal, das er seinem verstorbenen Freunde und Lehrer unter dem Titel „**Fama posthuma à la Vida y**

muerte del Doctor Frey Lope Felix de Vega Carpio y elogios panegyricos à la immortalidad de su nombre. Madrid, 1636" setzte. Sogar die Italienischen Musen betrauerten Lope's Tod; im Jahre 1636 erschien in Venedig ihm zu Ehren mit der Aufschrift **Essequie poetiche** ein ganzer Band Klagegedichte von den berühmtesten Italienischen Poeten.

Lope de Vega war ein schöner Mann, groß und hager von Figur, sein Gesicht bräunlich, aber voll Geist und Grazie; er hatte eine große, schön geformte Nase, sehr lebhafte und liebliche Augen und einen starken schwarzen Bart. Er war bis in seine letzten Lebensjahre vollkommen gesund, denn er hatte eine glückliche Organisation und lebte sehr ordentlich und mäßig. Im Umgang zeichnete er sich durch die Liebenswürdigkeit seines Benehmens im Gespräch durch hinreißende Beredtsamkeit aus [124]). Wir besitzen noch mehrere authentische und nach dem Leben gemachte Portraits von ihm, deren eines (das vor dem **Peregrino en su patria**, 1604, befindliche) ihn im besten Mannesalter und in weltlicher Tracht darstellt; in den übrigen erscheint er als bejahrterer Mann und in geistlicher Kleidung.

Einige seiner nachgelassenen Werke, die er selbst noch zum Druck vorbereitet hatte, wurden von seiner Tochter Feliciana und seinem Schwiegersohne D. Luis Usategui unter

[124]) Der berühmte Lingendes sagt in einem an das Fräulein von Mayenne gerichteten Briefe aus Spanien: **„Je vous envoye le sonnet de Lope qui, à mon gré et selon sa réputation, est le meilleur esprit et l'homme qui parle le mieux que j'aye vu en toute l'Espagne. — Lettre du Sieur Lingendes escritte de l'Escurial à mademoiselle de Mayenne. Paris, 1612.**

dem Titel **la Vega del Parnaso** herausgegeben. Dieselben besorgten auch im Jahre 1635 die Publication des ein- und zweiundzwanzigsten Bandes seiner Comödien. Die Bände 23, 24 und 25, welche den Schluß der Sammlung bilden, erschienen erst einige Jahre später.

Die Fruchtbarkeit des Lope de Vega ist zum Sprichwort geworden; auch wer nie eine Zeile von ihm gelesen hat, weiß doch, daß er der ungeheuerste Polygraph unter allen Originalschriftstellern alter und neuer Zeit gewesen ist. Ueberall, wo bei seinen Zeitgenossen von ihm die Rede ist, finden sich Ausdrücke des Erstaunens über die wundervolle Menge seiner Werke [125]). Die Angaben über die Zahl derselben sind indessen so verschieden und stehen zum Theil so sehr

[125]) Schon zehn Jahre vor Lope's Tode sagte Mira de Mescua: „Wenn Suidas und Quinctilian ihr Erstaunen darüber ausdrücken, daß Mänander achtzig Lustspiele verfaßt habe, welche Bewunderung müssen wir erst dem zollen, der mehr Werke in den drei Gattungen der Poesie geschrieben hat, als alle griechischen, lateinischen und neueren Dichter?" (S. die Druckerlaubniß vor dem 20. Bande von Lope's Comödien.)

Nach Lope's eigner Angabe kommen auf jeden Tag seines Lebens fünf Bogen,

— — — sale, qué inmortal porfía,
A cinco pliegos de mi vida el dia,

wonach man berechnet hat, daß er 133,225 Bogen und nach Abzug seiner wenigen prosaischen Werke 21,316,000 Verse geschrieben haben müsse. Uns scheint indessen eine solche Berechnung nicht mit Sicherheit ang stellt werden zu können, weil man weder über den Zeitpunkt, von dem anzufangen, noch über den Umfang eines Bogens volle Gewißheit hat.

mit einander in Widerspruch, daß man, um zu einem sichern Resultat zu gelangen, die zuverlässigsten Zeugnisse über diesen Gegenstand prüfen muß. Wir haben diese Untersuchung hier rücksichtlich der dramatischen Werke, als der unserm Gegenstande zunächst liegenden, anzustellen; von den übrigen Schriften Lope's, von denen speciell nur an einem anderen Orte die Rede sein könnte, sind die meisten schon oben genannt worden; auch kann die Zahl dieser weniger problematisch sein, indem sie noch fast alle vorhanden sind und in der allgemein zugänglichen Sancha'schen Ausgabe in 20 Quartbänden leicht überblickt werden können.

Gegen Ende des Jahres 1603 gab unser Dichter im Prolog zu seinem **Peregrino** eine Liste der bis dahin von ihm verfaßten Comödien, die er indessen für nicht ganz vollständig erklärt, da er sich verschiedner nicht mehr erinnere, und die, wie er ausdrücklich bemerkt, die Autos nicht mit umfaßt. Dieses Verzeichniß liefert 219 Titel [126]), im Text der Vorrede aber wird von 230 Comödien geredet. Angenommen, Lope habe seine dramatische Laufbahn im Jahre 1590 angetreten, so fallen auf jedes Jahr durchschnittlich 17 Stücke, falls man nicht die Jahre, in denen die Theater geschlossen waren und in denen daher die dramatische Muse des Dichters vermuthlich pausirte, in Abzug bringen will.

Im Jahre 1609 sagt er im **Arte nuevo de hacer Comedias**, er habe 483 Comödien geschrieben, und um dieselbe Zeit gibt Francisco Pacheco in dem vor der **Jeru-**

[126]) So viele wenigstens zählen wir in den vor uns liegenden alten Ausgaben (Barcelona, 1605 und Brüssel, 1608); der neue Abdruck im 5. Bande der **Obras sueltas** fügt noch 180 neue Titel hinzu, die vermuthlich einer spätern Ausgabe entnommen sind.

salen conquistada befindlichen Elogium diese Zahl in runder Summe auf 500 an. Hier hätten wir also, Lope's eigne Angabe zu Grunde legend und diese auf die seit 1603 verflossene Zeit vertheilend, mehr als 40 Stücke auf's Jahr.

In der Vorrede zum 11. Bande von Lope's Theater (1618) ist von 800 Comödien die Rede; dies wären 317 in neun Jahren oder jährlich 35.

1620 im Prolog zum 14. Bande und in der Dedication des **Verdadero amante** wird die Zahl 900 angegeben, so daß auf jedes Jahr 50 fallen.

1624 (denn so sind die vorgedruckten Licenzen datirt, wenn auch das Titelblatt die Jahreszahl 1625 trägt) in der Vorrede zu dem letzten Bande, den Lope bei seinen Lebzeiten drucken ließ, rühmt er sich, 1070 verfaßt zu haben; mithin gibt dies wieder mehr als vierzig Stücke auf's Jahr. In der **Egloga a Claudio** endlich, die um 1632 geschrieben ist, und in den Schlußworten der **Moza de cántaro** nennt er sich Autor von 1500 Comödien, wonach die acht Jahre von 1624 bis 1632 als die Periode seiner größten Fruchtbarkeit erscheinen, indem auf jedes derselben etwa 54 Stücke kommen. Die Zahl 1500 ist nun aber auch die höchste, die er selbst angibt; in einer der Gedächtnißreden auf ihn wird zwar von 1600 gesprochen; Usategui, im Vorbericht zum 22. Bande, nennt 1700, Montalvan in der **Fama posthuma** sogar 1800, und die letztere Angabe ist fast überall nachgeschrieben worden; allein nach allen Gründen der Kritik ist anzunehmen, daß die Zahl der von Lope verfaßten Comödien die Summe von 1500 nicht um vieles überstiegen habe; denn wir wissen, daß er mehrere

Jahre vor seinem Tode (Montalvan sagt sogar: **muchos años**) aufhörte, deren zu schreiben und vom Herzog von Sessa zur Entschädigung für den durch diesen Entschluß herbeigeführten Verlust eine Pension erhielt; über 1632 hinaus aber hat er nur noch drei Jahre gelebt.

Ausdrücklich muß bemerkt werden, daß alle obigen, aus Lope's eignen Werken gezogenen Declarationen der Anzahl seiner Stücke sich ausschließend auf die Comödien beziehen, daß also die Autos, Loas und Entremeses noch außerdem in Rechnung zu bringen sind. Der Irrthum Montalvans nun ist entweder daraus herzuleiten, daß er die verschiedenen Gattungen von Dramen nicht gehörig aus einander gehalten hat, oder gar bloß aus seiner Sucht zur Uebertreibung, zumal er immer mehr Gewicht auf die Menge der Werke seines Meisters als auf deren Güte zu legen scheint.

Wie viele Autos Lope de Vega geschrieben habe, darüber lassen uns seine eignen Aussagen im Stich; Montalvan gibt ihre Zahl auf 400 an. Ueber die Loas und Entremeses endlich sind wir gänzlich im Dunkeln.

Nur ein geringer Theil von Lope's Werken ist im Druck erschienen. Er selbst versichert in der Ekloge an Claudio, die Menge des Gedruckten sei, wie ungeheuer auch, doch unbedeutend gegen die des Ungedruckten.

No es minima parte, aunque exceso,
De lo que está por imprimir lo impreso.

Und so scheint denn auch die Mehrzahl seiner Theaterstücke unwiederbringlich verloren gegangen zu sein. Wie viele derselben noch heute vorhanden seien, ist eine Frage, die nur nach den sorgfältigsten Nachforschungen in den

spanischen Bibliotheken und Archiven mit Genauigkeit beantwortet werden könnte; ja selbst dann kaum, indem dieses oder jenes Stück in Manuscript oder in altem Druck, der zum unicum geworden, in's Ausland gewandert sein kann [127]; für ganz sicher aber läßt sich annehmen, daß auch das emsigste Suchen kaum die Hälfte des ursprünglichen Vorraths zusammenzubringen vermöchte. Die fünfundzwanzig Quartbände der alten Ausgabe von Lope's Theater enthalten 300 Comödien [128]; von dieser Zahl sind aber einige Stücke anderer Verfasser, die sich in den dritten und fünften Theil eingeschlichen haben, abzuziehen, wogegen sie dadurch, daß einige Bände (z. B. der 22. und 24.) in mehreren ganz verschiedenen Ausgaben existiren und verschiedene Stücke enthalten, auf etwa 320 vermehrt wird. Hierzu kommen nun aber noch beträchtlich viele in den allgemeinen Sammlungen des spanischen Theaters, acht in der Vega del Par-

[127]) So bot vor etlichen Jahren der Buchhändler Salvá (damals in London) alte Handschriften Lope'scher Comödien zum Verkauf aus, so befinden oder befanden sich deren im Besitz des Lord Holland u. s. w.

[128]) Ein ganz vollständiges Exemplar dieser Sammlung ist, so viel uns bekannt, in keiner Bibliothek von Europa vorhanden; das am wenigsten lückenhafte ist noch das auf dem brittischen Museum in London; hier findet sich die Reihe der Bände von 1 bis 25 vollzählig, doch sind die Theile, welche unter derselben Nummer mit verschiedenem Inhalt erschienen sind, nur einfach da. Auf der königlich-französischen Bibliothek fehlen der 1., 5. und 6. Band, wofür aber die Bibliothèque de l'Arsenal den 1., die Bibliothèque de Ste. Geneviève den 5. besitzt, so daß nur der 6. in Paris nicht aufzutreiben ist. Auf den spanischen Bibliotheken, wo man immer eher hundert Heiligengeschichten als ein poetisches Werk antrifft, scheint kein sich der Vollständigkeit nur annäherndes Exemplar zu existiren; und eben so wenig auf den deutschen.

naso und nicht wenige in einzelnen Drucken (**Sueltas**), die theilweise von Zeit zu Zeit neu aufgelegt worden, zum Theil aber nur in alten, höchst selten gewordenen Ausgaben auf uns gekommen sind [129]).

Von den Autos des Lope de Vega scheinen nur die zwölf von Ortiz de Villena gesammelten (neu gedruckt im 18. Bande der **Obras sueltas**) und die vier, die er selbst in den **Peregrino** aufgenommen hat, aufbewahrt zu sein. Auch die **Loas** und **Entremeses**, deren Zahl unstreitig sehr bedeutend war, sind auf wenige, die man neben den Autos und in verschiedenen Bänden der Comödien zerstreut findet, zusammengeschmolzen.

Erscheint nach dem vorhin Gesagten die Zahl von Lope's Comödien auch auf ein etwas geringeres Maaß reducirt, als gewöhnlich angenommen wird, so sind doch selbst die 1500, die er ohne allen Zweifel geschrieben hat, die Autos und kleineren Stücke noch ungerechnet, hinreichend, um ihn zum weitaus fruchtbarsten aller dramatischen Dichter zu machen; ja man kann behaupten, daß die productivsten Bühnenschriftsteller anderer Nationen mit allen ihren Hervorbringungen nicht an den dritten Theil dessen reichen, was er geliefert hat. Auch gränzt das, was wir über die Schnelligkeit, mit der er componirte, wissen, an's Unbenkbare. Zwar beruht die Behauptung Bouterwek's, er sei bisweilen in drei bis vier Stunden mit einem Schauspiel fertig geworden, auf einem Irrthum; allein die Versicherung gibt uns Lope selbst, daß mehr als hundert seiner

[129]) Dergleichen alte **Sueltas** Lope'scher Comödien, die anderweitig nicht mehr vorhanden zu sein scheinen, befinden sich im Besitz der Herren Ternaux-Compans und Salvá zu Paris.

Comödien in vierundzwanzig Stunden verfaßt worden seien. Um dies so erstaunlich zu finden, wie es wirklich ist, muß man sich vergegenwärtigen, daß eine Lope'sche Comödie von ungefähr dreitausend Versen sich größtentheils in den künstlichsten Formen bewegt, indem die leichteren Assonanzen nur selten und nur für Erzählungen gebraucht werden, alles Uebrige in schwierigen Reimverschlingungen, Redondillen, Quintillen, Octaven vorgetragen wird, wozu noch häufig Sonette eingeflochten sind. Sieht man auch ganz von der unbegreiflichen Beweglichkeit und Geschmeidigkeit des dichtenden Geistes ab, die einen meistens äußerst kunstreichen und complicirten Plan mit so reißender Geschwindigkeit erfinden und entwickeln und mit so vielem Glanze ächter Poesie schmücken konnte, so gränzt doch schon die Fähigkeit, eine in der äußeren Form so schwierige Dichtung in derselben Zeit zu componiren, in welcher der geschickteste Copist sie kaum abzuschreiben vermöchte, an's Unglaubliche. Man wird zu der Annahme gezwungen, daß Lope beständig im Zustande eines Improvisators war, daß jeder Gedanke ihm schon mit dem entsprechenden Ausdruck, in Vers und Reim gekleidet, entstand.

Die Betrachtung der beispiellosen Productivität unseres Dichters hat diese Ausdrücke des Erstaunens hervorgerufen. Man glaube indessen nicht, daß wir ein übermäßiges Gewicht auf die Menge seiner Werke legen, oder seine Dichtergröße nach der Zahl seiner Schöpfungen abmessen wollen. Die naheliegenden Beispiele, wie gerade die seichtesten und mittelmäßigsten Köpfe Stücke in Massen von sich gegeben und die Bühnen mit faden und verächtlichen Schauspielen überschwemmt haben, müssen der bloßen Fruchtbarkeit ohne

Rücksicht auf den Werth des Erzeugten wohl alles Imponirende rauben. Gehörte Lope in diese Kategorie, so würde er zwar als Curiosität und seltsames Phänomen in den Annalen der Literatur dastehen, wir würden die Eile seiner Feder bewundern müssen, aber wir könnten seine Werke getrost in dem Staube modern lassen, den zwei Jahrhunderte auf sie gehäuft. Glücklicher Weise jedoch ist dem nicht so; nicht auf die Menge seiner Hervorbringungen an sich, sondern auf die Menge des wahrhaft Ausgezeichneten und Vollendeten darunter, auf die poetische Schöpferkraft, die sich in ihnen offenbart, auf den nie versiegenden Reichthum der Erfindung, auf die Fülle der Imagination in ihnen gründet sich unsere Bewunderung. Ganz im Gegensatze zu einer einseitigen Ueberschätzung des Quantitativen von Lope's Werken erkennen wir bereitwillig an, daß er, wenn er seine Kräfte mehr concentrirt hätte, noch größer sein würde. Aber ist nicht Alles, was er hervorgebracht, von gleichem Werthe, hat Hast der Production einige seiner Dichtungen um die reife Vollendung betrogen, so kommt man wieder auf die unermeßliche Zahl seiner Erzeugnisse zurück und die Betrachtung, daß er mehr vortreffliche Schauspiele geschrieben, als irgend ein dramatischer Dichter der bekannten Welt, wird einen Deckmantel über die Mängel der übrigen breiten müssen. In dieser Beziehung kann nichts Treffenderes gesagt werden, als die Worte, mit denen ein Ungenannter bald nach Lope's Tode (1638) den 23. Band seiner Comödien eingeleitet hat. Die Stelle möge hier unverkürzt stehen, weil sie zugleich die Meinung der Einsichtsvollen unter den Zeitgenossen des großen Mannes repräsentirt: „Lope war der Anfang und das

Ende der Comödie; man kann von ihm sagen, daß er vor sich keinen gefunden, den er, nach sich keinen, der ihn hätte nachahmen können. Die Stücke Lope's sind von der Natur, die der Uebrigen durch die Industrie erzeugt. Die Darstellung der höheren Personen und die Würde, die er ihnen zu leihen weiß, ist einzig, und eben so einzig die Kunst, mit der er die untern Klassen zu schildern weiß. Alle Male, daß er Bauern und Landleute in die Handlung verflocht, brachte er keine erdichteten Figuren, sondern sie selbst lebendig und leibhaftig auf die Bühne. Der Reiz ihrer Liebschaften, die Anmuth der Wendungen und Gedankenspiele. der Witz der Graciosos, Alles ist bei ihm so natürlich, wie die Blumen den Pflanzen, die Früchte den Bäumen. Und wer ist so unsinnig, bei der ungeheuern Menge von Lope's Werken großes Gewicht darauf zu legen, daß er einige Comödien gemacht hat, die geringer als die anderen sind? Wer ist so blind, daß ihm nicht die Augen aufgehen vor Bewunderung, wenn er erwägt, daß nur um Alles zu lesen, was dieser fast mehr als Mensch, der doch zu keinem ungewöhnlich hohen Alter gelangt ist, geschrieben hat, das Leben dessen, der am längsten lebt, erfordert wird?"

Der Versuch, zu dem wir uns nun wenden, eine aus Lope's Werken selbst entwickelte Darstellung seiner dramatischen Kunst zu liefern und den Standpunkt zu bestimmen, den er in der Reihe der spanischen Bühnendichter einnimmt, kann die Frage anregen: wenn von den Schauspielen dieses Dichters nur der kleinere Theil auf uns gekommen ist, kann da überhaupt noch ein abschließendes Endurtheil über seinen Character als Dramatiker gefällt werden? Hierauf dient

zur Antwort: wir haben den Verlust so vieler und zum Theil unstreitig trefflicher Stücke gewiß zu beklagen; zu beklagen, daß uns durch ihn mancher ergänzende Zug für das Bild des außerordentlichen Mannes entzogen ist; allein es kann in keiner Art angenommen werden, daß das nicht zum Druck Gelangte gerade die vorzüglichsten seiner Leistungen enthalten, oder eine ganz neue Phase seines Talents umfassen sollte. Auf der anderen Seite ist selbst die Masse des noch Vorhandenen so groß, daß man vielmehr durch die Fülle des Materials, das übersichtlich geordnet und zu einer Gesammtschilderung zusammengefaßt werden soll, in Verlegenheit gesetzt wird; und es entsteht ferner die Frage: wird es, um ein befugtes Urtheil über unseren Dichter abgeben zu können, nöthig sein, daß man den ganzen ungeheuern Vorrath seiner noch existirenden Dramen gemustert habe? oder genügt es, wie bisher alle Beurtheiler des Lope de Vega gethan haben, einen Band seines Theaters zu nehmen, zwei oder drei auf gutes Glück gewählte Stücke herauszugreifen, Inhaltsanzeigen davon zu liefern, gelegentlich einige Stellen zu citiren, diese mit ästhetisch-kritischen Reflexionen zu begleiten und dann auf solchen Grund hin über die dramatische Kunst des Dichters abzusprechen? Gewiß muß dieses Verfahren Mißtrauen erregen, und es ist keinem Zweifel unterworfen, daß nur demjenigen, der die erstere Forderung wenigstens annäherungsweise zu befriedigen sucht, ein Streben nach gewissenhafter Erfüllung seiner Aufgabe zugesprochen werden kann. Was würde man von dem Kritiker sagen, der von Shakspeare nur einige Stücke gelesen hätte und, auf diese Kenntniß gestützt, es unternähme, die Welt über

die Vorzüge und Mängel des großen Engländers zu belehren? Und muß nicht ein ähnliches Verfahren, bei Lope de Vega angewandt, gleichfalls mit dem Tadel unverantwortlicher Leichtfertigkeit belegt werden? Der Verfasser dieser Geschichte des spanischen Theaters nun hat Sorge getragen, solchen Vorwurf von sich fern zu halten; und ist es ihm auch nicht gelungen, alle uns übrig gebliebenen Dramen des überreichen Meisters kennen zu lernen (dazu hätte er alle öffentlichen und Privatbibliotheken von Europa durchforschen müssen), so hat er doch die, freilich durch vielfachen Genuß belohnte, Mühe nicht gescheut, sich alle, die ihm irgend erreichbar waren, anzueignen, und kann sich auf diese Art rühmen, an dreihundert Lope'sche Schauspiele gelesen zu haben. Gerade diese außerordentliche Zahl von Stücken aber, auf die sich sein Urtheil gründet, nöthigt ihn, im Verein mit den diesem Buche gesteckten Gränzen, ein anderes Verfahren, als seine Vorgänger, einzuhalten. Analysen und ausführliche beurtheilende Inhaltsanzeigen der einzelnen Comödien würden allein ganze Bände füllen und allen Raum wegnehmen, der noch für andere Dichter aufgespart werden muß; es bleibt uns daher nichts übrig, als das Eigenthümliche von Lope's dramatischer Dichtweise im Allgemeinen hervorzuheben und uns zu bemühen, dem Leser einen möglichst ausgedehnten Ueberblick über die Mannigfaltigkeit seiner Leistungen zu gewähren, auf einzelne Stücke aber nur beispielsweise und mit ganz summarischer Angabe ihres Inhalts hinzudeuten.

Vor allen Dingen ist nun das Werk, das sich als eine Darlegung von Lope's Ansichten über die Theorie der dramatischen Kunst ankündigt, einer näheren Betrachtung zu unterwerfen. Wir meinen die gelegentlich schon erwähnte

„neue Kunst, in jetziger Zeit Comödien zu verfassen,“ die unser Dichter im Jahre 1609, also noch in der ersten Hälfte seiner Laufbahn, auf Verlangen eines in Madrid zusammengetretenen literarischen Vereins schrieb, um sich wegen der ihm vorgeworfenen Verletzung der Regeln zu verantworten. Die in diesem Gedichte ausgesprochenen Ideen sind so seltsam und so ganz dem entgegengesetzt, was von einem der Urheber und ersten Meister des neueren Drama's erwartet werden sollte, daß sie Einige zu der Annahme bewogen haben, Lope habe eine „Verspottung seiner Gegner unter dem Schein einer Verspottung seiner selbst“ beabsichtigt. Allein unter dieser Voraussetzung würde sein Product das Nichtssagendste, Verfehlteste und Sinnloseste sein, was sich denken läßt; und wie uns scheint, kann eine vorurtheilsfreie Lesung desselben an dem Ungrunde einer solchen Auffassung keinen Zweifel lassen. Lope's Gedicht ist von einzelnen scherzhaften Bemerkungen durchzogen, und überhaupt in einem leichtfertigen Ton geschrieben, doch hindert dies nicht, daß der den Regeln der Alten bezeugte Respekt in allem Ernst gemeint sei; das Ganze trägt den Charakter einer flüchtigen, vielleicht in wenigen Augenblicken hingeworfenen Improvisation; die Gedanken sind übel geordnet und bewegen sich in Sprüngen; dessenunerachtet aber hält es nicht schwer, darin kürzlich folgenden Ideengang zu finden: Die Vorschriften des Aristoteles (über die ziemlich verworrene Ideen zu Tage kommen) werden anerkannt, und es heißt, ihre strenge Beobachtung sei für die Interessen der Kunst dringend zu wünschen; aber in Spanien habe nun einmal die Regellosigkeit so festen Fuß gefaßt, daß man an klassischen Stücken keinen Geschmack

mehr finde, und dem Dichter, dem es um Zuhörer zu thun sei, bleibe nichts übrig, als sich dem Willen des Publicums zu bequemen.

Es ist jedoch wichtig, Lope'n selbst zu hören: „Edle Geister — beginnt er — Zierden Spaniens, Ihr verlangt von mir, daß ich Euch eine Schrift über die dramatische Kunst, wie sie dem heutigen Publicum angemessen ist, verfassen soll. Leicht scheint dieser Gegenstand und leicht würde er für einen Jeden von Euch sein, die Ihr weniger Comödien geschrieben habt, aber desto mehr von der Kunst, sie zu schreiben, versteht; mir aber ist dabei hinderlich, daß ich deren so viele wider die Kunstregeln geschrieben habe. Glaubt nun zwar nicht, daß dies von mir geschehen, weil ich die Regeln nicht gekannt hätte — nein, Gott sei Dank! schon als Schulknabe, der noch Grammatik trieb, las ich die Bücher, die hiervon handeln; — ich that es vielmehr, weil ich die Comödie in Spanien nicht so beschaffen fand, wie ihre ersten Erfinder es vorgeschrieben, sondern so wie Barbaren, die das Volk allmälig an ihre Rohheiten gewöhnten, sie gestaltet hatten, und weil ich diese Weise so eingewurzelt sah, daß, wer sich den Gesetzen der Kunst bequemt, ohne Lohn und Ruhm stirbt; denn mehr vermag die Gewohnheit als das Gesetz.

„Es ist wahr, ich habe in einigen meiner Stücke die Kunst beobachtet, die Wenige kennen; aber sobald ich wieder jene Ungethüme mit ihren Zaubereien und Erscheinungen sehe, zu denen der Pöbel und die Weiber herbeiströmen, so kehre ich zu meiner barbarischen Gewohnheit zurück. Wenn ich daher eine Comödie schreiben will, verschließe ich die Regeln mit sechs Schlüsseln, werfe Terenz und Plautus

aus meinem Studirzimmer, damit sie kein Geschrei erheben (denn die Wahrheit pflegt selbst in stummen Büchern laut zu reden) und schreibe so wie diejenigen das Vorbild gaben, denen es um den Beifall des Volkes zu thun war; denn da das Volk die Stücke bezahlt, so ist es billig, ihm albernes Zeug zu bieten, um ihm zu gefallen.

„Die wahre Comödie hat, wie jede Gattung der Poesie, ihren bestimmten Zweck, und dieser ist, die Handlungen der Menschen nachzuahmen und die Sitten des jedesmaligen Jahrhunderts zu malen. Von der Tragödie unterscheidet sich die Comödie dadurch, daß sie niedere und plebejische Handlungen darstellt, die Tragödie aber hohe und königliche; ermeßt nun, ob es in unseren Stücken viele Fehler gibt!

„Unsere Schauspiele wurden zuerst Akte genannt, weil sie die Handlungen und das Treiben des gemeinen Volkes nachahmten. Lope de Rueda war in Spanien ein Muster dieser Gattung und wir besitzen noch seine Comödien in Prosa, welche so alltägliche Gegenstände behandeln, daß darin Handwerker und die Liebschaften der Tochter eines Schmieds vorkommen. Seit jener Zeit ist uns die Gewohnheit geblieben, die alten Comödien, in welchen die Kunst beobachtet wird, indem die Handlung Eine ist und unter plebejischem Volke vorgeht, Entremeses zu nennen; ein Entremes, in dem ein König aufträte, ist nie gesehen worden. Und hieraus ersieht man, daß die Kunst wegen der Niedrigkeit des Styls in solche Verachtung gerathen ist und daß die Könige den Unwissenden zu Gefallen in die Comödien gebracht sind.“

Schon dies genügt, um zu zeigen, wie schiefe und con-

fuse Ansichten Lope, so wie freilich seine ganze Zeit mit ihm, von dem Wesen des antiken Drama's hatte, und wie gänzlich ihm jedes Bewußtsein von der Berechtigung, ja Nothwendigkeit der Formen des romantischen Schauspiels abging, so daß wir die Vortrefflichkeit seiner Werke nur dem Takt seines Genie's, nicht aber seiner theoretischen und kritischen Einsicht zu danken haben. Daß es ihm aber trotz der petulanten und zweideutigen Weise, in der er sich ausdrückt, baarer Ernst war mit dem Ausspruch, er schreibe nur um den Beifall des Volkes gegen die ihm wohlbekannten Regeln, beweisen viele andere Stellen seiner Schriften. So sagt er in dem Vorwort zum **Peregrino**: „Die Ausländer mögen bedenken, daß die Comödien in Spanien die Kunstgesetze nicht beobachten und daß ich sie in dem Zustande aufgenommen habe, in welchem ich sie fand, ohne daß ich wagen durfte, die Regeln zu befolgen, da sie, wenn solcher Rigorosität unterworfen, bei den Spaniern in keiner Art Gehör gefunden haben würden." Und in der Dedication der **Mal casada** (B. 15) an D. Francisco de la Cueva: „Es ist eine große Kühnheit von mir, dieser Comödie Ihren Namen vorzusetzen, denn da Ihnen die Regeln so wohl bekannt sind, so wird es in Ihren Augen eine schlechte Entschuldigung sein, wenn ich sage, daß sie nach dem Brauche Spaniens geschrieben ist, wo schon die Ersten, welche das Schauspiel einführten, wegen ihrer schlechten Beobachtung der Regeln getadelt wurden. Mit jenen Männern nahmen unsere Comödien ihren Anfang und es ist nicht möglich gewesen, sie in so vielen Jahren, wie seitdem verflossen sind, zu bessern; denn obgleich man dies versucht hat, so ist es doch meist übel ausgefallen, und immer wird

den barbarischen Spektakeln und Erfindungen mehr Platz eingeräumt, als der Wahrheit der Kunst, welche die Kritiker vergebens beklagen. Die Theaterdirectoren tragen ihren Theil an dieser Schuld; allein da es heißt, **Multa in jure civili contra strictam rationem disputandi pro communi utililitate recepta sunt**, so mögen denn auch die Beobachter der Regeln die Unvollkommenheit, von der ich rede, wegen des Nutzens und Vergnügens, das sie so Vielen gewährt, verzeihen." In der Widmung der Comödie **Virtud, pobreza y muger** (B. 20) an Marino endlich heißt es: „In Spanien werden die Kunstregeln nicht befolgt; jedoch nicht aus Unwissenheit, denn die ersten Erfinder des Drama's bei uns, Rueda und Navarro, die doch kaum achtzig Jahre todt sind, beobachteten sie, sondern weil man sich an die schlechte Manier ihrer Nachfolger anschließt."

Doch betrachten wir Lope's Arte nuevo weiter. Zunächst wird einige Gelehrsamkeit über das antike Drama ausgekramt; dann aber fährt der Dichter fort: „Dies rufe ich Euch in's Gedächtniß, damit Ihr seht, mit welchem Recht Ihr von mir eine „Kunst, spanische Comödien zu machen," verlangt habt, da doch alle, die in Spanien geschrieben werden, der Kunst zuwider sind. Wenn Ihr nun Anweisung von mir begehrt, wie man den Alten und der Vernunft zum Trotz schreiben solle, so wendet Ihr Euch an meine Erfahrung, nicht an meinen Kunstsinn; und wollt Ihr somit die Meinung Derer wissen, welche jetzt, wo das Volk die Gesetze unserer monströsen Comödie dictirt, im Besitz der Bühne sind, so will ich Euch sagen, auf welche Weise ich, da die Beobachtung der Kunstregeln nun doch einmal unmöglich ist, zwischen beiden Extremen einen Mittelweg eingeschlagen sehen möchte.

„Zunächst wähle man den Gegenstand und kümmere sich nicht darum (mögen die Regeln es verzeihen), ob Könige darin vorkommen, obgleich ich wohl weiß, daß der weise Philipp, König von Spanien, zornig wurde, wenn er einen König auf die Bühne treten sah, sei es, weil ihm die Verletzung der Kunstregel darin mißfiel, sei es, daß er der Meinung war, das Ansehen des Monarchen werde durch sein Auftreten unter dem gemeinen Volk entweiht.

„Dies weist uns von Neuem auf die antike Comödie zurück, wo wir sehen, daß Plautus Götter auf's Theater gebracht hat, wie z. B. in seinem Amphitryon den Jupiter. Gott weiß, wie schwer es mir wird, dies zu billigen, da schon Plutarch, wo er vom Menander redet, nicht gut auf die alte Comödie zu sprechen ist. Aber da wir uns doch einmal so weit von der Kunst entfernt haben und ihr in Spanien tausend Beleidigungen zufügen, so mögen die Gelehrten diesmal den Mund halten.

„Die Mischung des Tragischen und Komischen, des Terenz mit dem Seneca, ist zwar ein zweiter Minotaurus der Pasiphaë und wird den einen Theil ernst, den anderen spaßhaft machen; aber diese Mannigfaltigkeit ergötzt sehr, und die Natur, die eben durch solche Mannigfaltigkeit schön ist, gibt uns hierin ein gutes Beispiel.

„Man gebe wohl Acht, daß der Gegenstand nur eine Handlung habe. Die Fabel darf nicht episodisch und nicht durch andere Dinge, die mit dem Hauptplan in keiner Verbindung stehen, unterbrochen sein; man darf ihr kein Glied nehmen können, ohne dadurch den Zusammenhang des Ganzen zu stören. Ich will nicht einschärfen, daß sie auf den Zeitraum eines Tages zu beschränken sei, obgleich Ari-

stoteles dazu räth; diesem haben wir ja doch schon den Gehorsam aufgekündigt, indem wir das Tragische und Komische vermischen; man führe sie nur auf so wenig Zeit zurück wie möglich, und wenn der Dichter eine Geschichte darstellt, in welcher mehrere Jahre verfließen, oder eine Person eine Reise macht, so verlege er diese in den Zwischenakt. Die Kunstverständigen nehmen zwar hieran Anstoß, aber sie brauchen ja nicht in's Theater zu gehen.

„Wie Viele kreuzigen sich heut zu Tage, wenn sie sehen, daß Jahre vergehen sollen, wo sonst nicht einmal ein voller Tag zugestanden ward! Aber wenn man bedenkt, daß die Begierde eines Spaniers, der im Theater sitzt, sich nicht anders zufrieden stellt, als wenn man ihm in zwei Stunden Alles von der Schöpfung bis zum jüngsten Gericht vorführt, so scheint mir, da das Schauspiel doch Ergötzung bezweckt, alles das, wodurch sie erreicht wird, mit Recht angewandt zu werden.

„Nachdem der Stoff gewählt ist, schreibe man das Stück zunächst in Prosa nieder und theile es in drei Akte, wobei man sich zu bemühen hat, daß jeder den Zeitraum eines Tages nicht überschreite. Der Hauptmann Virues, jener ausgezeichnet begabte Mann, theilte das Schauspiel in drei Akte, das vorher, wie die Kinder, auf vier Füßen ging; denn damals waren die Comödien in der Kindheit, und ich schrieb mit eilf und zwölf Jahren welche von vier Akten und vier Bogen, denn jeder Akt war einen Bogen stark. — — — — — — — — Man schürze den Knoten von Anfang an, bis sich das Stück dem Ende nähert; die Lösung darf aber nicht eintreten, bevor die letzte Scene kommt, denn wenn das

Publicum das Ende voraus weiß, so kehrt es das Gesicht der Thür und dem Schauspieler den Rücken zu.

„Die Bühne darf nur selten leer bleiben, denn durch solche Pausen wird das Publikum ungeduldig und das Stück gedehnt.

„Was die Sprache anbetrifft, so verschwende man in den häuslichen Scenen, wo nur die gewöhnliche Unterhaltung von Zweien oder Dreien nachgeahmt werden soll, keine Bilder und ungewöhnliche Gedanken. Aber wenn die auftretende Person überredet, einen Rath ertheilt, oder vor Etwas warnt, da sind Sentenzen und Sprüche wohl angebracht. — — — Man citire nicht die Schrift und beleidige nicht durch zu gesuchte Ausdrücke. Wenn der König spricht, so sei es mit einer dem königlichen Ansehen entsprechenden Würde; dem Greise ziemt eine zurückhaltende und körnige Redeweise; die Sprache der Liebenden aber sei lebhaft und gefühlvoll, so daß sie die Zuhörer hinreißt. In den Monologen muß der Sprechende wie umgewandelt sein, sich selbst fragen und antworten und den Hörer gleichsam zwingen, sich an seine Stelle zu setzen. Die Damen dürfen ihre weibliche Würde nicht verläugnen, und wenn sie sich verkleiden, so sei es gut motivirt, in welchem Fall das Auftreten der Weiber in Männertracht sehr zu gefallen pflegt. Ueberhaupt hüte man sich vor Unmöglichkeiten, denn es ist ein allgemeiner Grundsatz, daß nur das Wahrscheinliche nachgeahmt werden darf.

„Der Bediente führe nicht Dinge, die über seinem Horizont liegen, im Munde, und hüte sich vor gesuchten Ausdrücken, einem Fehler, den wir in einigen ausländischen Comödien bemerkt haben. Vor allen Dingen aber dürfen

die Personen nicht dem widersprechen, was sie zuvor ausgedrückt haben, ich meine: sich selbst ungetreu werden.

„Die Scenen müssen mit einem Spruch, einem treffenden Gedanken und eleganten Versen endigen, damit der Schauspieler bei'm Abtreten keinen üblen Eindruck bei den Zuschauern zurücklasse. Im ersten Akt werde die Exposition gegeben, im zweiten müssen die Begebenheiten sich mehr verwickeln, so daß man bis in die Mitte des dritten kaum den Schluß voraussehen kann. Man täusche ferner die Neugier, indem man andeutet, wie der Ausgang auch ganz verschieden von dem ausfallen könne, den die Begebenheiten anzukündigen scheinen.

„Man passe die Verse geschickt dem Stoffe an. Die Decimen sind gut für Klagen; das Sonett paßt für die, welche in Erwartung sind; die Erzählungen fordern Romanzen, obgleich sie sich am glänzendsten in Octaven ausnehmen; Terzinen sind für ernste, Redondillen für Liebesscenen geeignet.

„Doppelsinnige Reden (engañar con la verdad, d. h. die Wahrheit sagen, aber in solcher Art, daß sie mißverstanden wird) machen immer sehr gute Wirkung, wie Miguel Sanchez, der wegen dieser sinnreichen Erfindung des Andenkens werth ist, dies in allen seinen Comödien gezeigt hat; denn die Zuschauer lieben solche vieldeutige Worte, weil sie dann allein zu verstehen glauben, was der Schauspieler sagt.

„Besonders zu empfehlen sind Ehrenangelegenheiten, weil sie alle Menschen stark bewegen; ferner tugendhafte Handlungen, denn die Tugend ist überall geliebt und wir sehen, daß ein Schauspieler, der einen Verräther darstellt,

von Allen so gehaßt wird, daß die Kaufleute ihm nichts verkaufen wollen und das Volk ihm überall aus dem Wege geht, während derjenige, welcher eine edle Rolle spielt, von Allen geschätzt und sogar von den Vornehmsten geehrt, gesucht, bewirthet und beklatscht wird.

„Ein jeder Akt bestehe aus nicht mehr als vier Bogen, was zusammen zwölf ausmacht und das richtige Maaß für die Zeit und Geduld der Zuschauer ist. Im satirischen Theil sei man nicht zu klar und unverhüllt; man theile Hiebe aus, aber ohne Bitterkeit, denn wer schmäht, darf weder Beifall noch Ruhm erwarten.

„Dies könnt Ihr für Aphorismen halten, Ihr, die Ihr von der Kunst der Alten abgefallen seid. Heute verstattet die Zeit nicht mehr; und was die drei Arten des äußeren Apparats betrifft, wovon Vitruv redet, so geht das den Director an, wie uns denn Valerius Maximus, Petrus Crinitus, Horaz in seinen Episteln und Andere die Scene mit ihren Tempeln, Bäumen, Hütten und Häusern schildern.

„Ueber die Trachten könnte uns nöthigen Falls Julius Pollux Auskunft geben. Eine Hauptbarbarei in dem heutigen spanischen Schauspiel ist es, daß ein Türke mit einem Halskragen wie ein Christ erscheint und ein Römer Hosen trägt.

„Aber Keiner unter Allen verdient in höherem Grade ein Barbar genannt zu werden, als ich selbst, da ich mich unterstehe, Vorschriften zu geben, die der Kunst zuwiderlaufen, und mich von dem Beifall des Pöbels so weit fortreißen lasse, daß man mich in Frankreich und Italien unwissend nennen wird. Aber wie sollte es anders sein, da

ich, mit Einrechnung der einen, welche ich diese Woche beendigt, vierhundert und dreiundachtzig Comödien geschrieben habe, die alle, mit Ausnahme von sechsen, bedeutend gegen die Kunst verstoßen? Am Ende jedoch vertheidige ich die Manier, in der ich schreibe, damit, daß meine Stücke, wenn nach einem anderem System verfaßt, vielleicht besser sein, aber nicht den Beifall gefunden haben würden, der ihnen zu Theil geworden ist, indem sehr häufig gerade das, was gegen das Rechte verstößt, aus eben diesem Grunde dem Geschmack zusagt."

Es war zu wichtig, den großen Meister der spanischen Bühne auch als Theoretiker über seine Kunst sprechen zu hören, als daß nicht der wesentliche Inhalt seines Lehrgedichts hätte mitgetheilt werden sollen. Finden sich nun auch in dem Theile dieser kleinen Dramaturgie, wo der erfahrene Bühnenpraktiker redet, einzelne treffende Bemerkungen über äußere Gestaltung des Drama's, so zeigt doch das Ganze unwiderleglich, daß Lope's kritische Einsicht unermeßlich weit hinter seiner Kunst zurückgeblieben war. Nach einer tieferen Ergründung der Gesetze der romantischen Poetik sieht man sich vergebens um. In einigen anderen Aussprüchen unseres Dichters deutet sich zwar an, daß ihm bisweilen die Ahnung aufdämmerte, die neuere Form des Schauspiels sei kein bloßes Product der Willkühr, sondern habe ihre Berechtigung. So sagt er in der Ekloge an Claudio: „Mir verdankt die dramatische Kunst ihre Gesetze, obgleich meine Vorschriften von denen des Terenz abweichen und obgleich ich den großen Talenten, die das Theater der früheren Zeit bereichert haben, meine Bewunderung nicht versage; den Zorn des bewaffneten Achill zu malen; die Palläste der

Fürsten, von Golde glänzend und von Schmeicheleien befleckt, zu schildern; die reizende Dame, den ernsten Alten darzustellen; den Hirten auf seiner Trift, den Bauer, wie er sich am Feuer wärmt, wenn die Eiszapfen, an den Dächern hängend, die Heerden im Stalle zurückhalten, oder wie er fröhlich seine Scheuern sich mit Getraide, seine Fässer mit reifen Trauben füllen sieht — wem, Claudio, verdankt man diese Kunst, als mir?" und in der Vorrede zum 16. Bande seiner Comödien: „Die Kunst der Comödien und der Poesie ist die Erfindung großer Dichter, denn große Genies sind keinen Regeln unterworfen." Aber auch hieraus erhellt noch keineswegs, daß er sich genügende Rechenschaft von der Unabhängigkeit, in deren Besitz er sich befand, zu geben gewußt habe. Der Irrthum, das Genie brauche gar keine Regeln anzuerkennen, ist gewiß eben so groß wie der, welcher nur die des Aristoteles für gültig hält. Ein Dichtwerk kann sich der Gesetzgebung der Alten entziehen und doch noch immer Gesetzen unterworfen sein. Was nun die in der „neuen Kunst Comödien zu machen," und sonst an vielen Orten ausgesprochene Meinung Lope's von der höheren Vortrefflichkeit der antiken Schauspielform und daß das Abweichen von ihr nur der Nachgiebigkeit gegen den verdorbenen Geschmack der Menge zuzuschreiben sei, betrifft, so lohnt es sich wohl kaum der Mühe, diese beschränkte Ansicht ernsthaft zu widerlegen. Der einseitige Wahn von der einzigen Musterhaftigkeit der alten Kunst, der blinde Glaube an die Vorschriften des Aristoteles sind jetzt hoffentlich in der ganzen civilisirten Welt auf ewige Zeiten vernichtet. Man erkennt die strengere und eingeschränktere Form der griechischen Tragödie

und Comödie als trefflich an, weil sie die organisch entwickelte Gestalt eines aus lyrischen Chorgesängen allmälig zum Drama erwachsenen Kunstgebildes ist; aber man glaubt sie nicht mehr maaßgebend für das aus einem ganz anderen Keim, unter ganz verschiedenen Umständen hervorgegangene neuere Schauspiel, für das sie nur ein äußerlicher, mechanischer, alle naturgemäße Gestaltung zerrüttender Zwang sein kann. Und sollte hierüber noch irgend Jemand anderer Meinung sein, so genügt es wohl, ihn auf eine vergleichende Betrachtung der verschiedenen Nationen des neueren Europa, die sich in dramatischer Poesie versucht haben, hinzuweisen. Denn aus dieser Betrachtung muß sich unwiderleglich ergeben, daß das Copiren der antiken Muster und das Schmiegen in ihre vermeintlichen Regeln überall nur eine todte, unorganische Kunst ohne Gehalt und Eigenthümlichkeit hervorgebracht hat, während die beiden Völker, welche, nur ihrer eignen Eingebung folgend, das Schauspiel in der durch die besonderen Umstände seiner Entstehung bedingten Weise ausgebildet haben, in Besitz von Nationalbühnen gelangt sind, die der griechischen den Rang der Trefflichkeit streitig machen können. Die angeführten Maximen des Lope de Vega aber liefern einen der denkwürdigsten Belege für die oft ausgesprochene Behauptung, daß der ächte Dichter mit einer gewissen Bewußtlosigkeit, aus einer inneren Nothwendigkeit das Rechte und Wahre treffe, daß die künstlerische Thätigkeit im Schaffen und Gestalten unabhängig von theoretischer Einsicht bestehen könne, und daß die Kunst oft der Kritik unendlich weit voraneile. Preisen wir also den gesunden Sinn der Spanier, der ihre Dichter gleichsam wider deren Willen

und theoretische Principien zur Betretung des richtigen Weges nöthigte; denn im entgegengesetzten Fall würde das spanische Theater, gleich dem italienischen, uns nur klägliche, pedantische, den Gesetzen der classischen Poesie slavisch angepaßte Schauspiele ohne Lebenskraft darbieten [130].

Wie durchaus verschieden von dem Lope, der auf den vorhergehenden Seiten seine so ganz obenhin gedachte Poetik vortrug, erscheint nun der Dichter, der, ungehemmt von engherzigen Grundsätzen, nur seiner Begeisterung folgte! Wie weit übertrifft die Tiefe und Fülle seiner poetischen Gebilde das, was man nach der Oberflächlichkeit seiner Ansichten von dichterischer Composition erwarten durfte! Und wie sehr überragt das Drama, das er im Einklang mit dem Nationalgeist und aus dem inneren Leben des Volkes heraus schuf, Alles, was der nur nachahmenden Kunst erreichbar gewesen wäre!

Form und Charakter des Schauspiels, das seit Lope de Vega in Alleinbesitz der spanischen Bühne kam, sind schon oben in allgemeinen Umrissen geschildert worden. Dieses Schauspiel kann zwar nicht für die alleinige Schöpfung unseres Dichters gelten; es war durch lange Folgen

[130]) Der italienische Dichter Marino sagt hierüber in der Trauerrede auf Lope's Tod (Obras sueltas T. XXI. pag. 18): Vera arte di Commedie è quella, che mette in Teatro quello che piace agli Uditori: questa è regola invincibile della Natura, e voler la carestia d'ingegno, o il far del critico a poca spesa sostentare, che una effigie sia bella perchi abbia le figure del volto corrispondenti all' arte, se gli manca quel ingasto e aria inesplicabile, ed invisibile, con il quale la Natura (con l'Arte) le lega insieme, sarà voler sostentare, che la natura sia inferiore a quelli, che, crepando di critici, fingono al loro bene placito l'arte in ogni cosa.

von Versuchen herangebildet worden, und ward in den letzten Decennien des 16. Jahrhunderts durch die vereinten Kräfte Mehrerer auf eine neue Stufe, seinen eigentlichen Gipfelpunkt, emporgehoben; allein welche ungeheure Kluft trennt selbst die unvollkommensten und frühsten Werke Lope's von den besten seiner Vorgänger! Was aber diejenigen seiner Zeitgenossen betrifft, welche gleichzeitig mit ihm den nämlichen Weg einschlugen, so ist zu bezweifeln, ob sie trotz ihrer hervorragenden Talente Geist und Gestalt des Drama's so unwiderruflich fixirt haben würden, wie dies durch ihn geschah. Nur seine schöpferische und gestaltende Kraft, verbunden mit der Fruchtbarkeit, die seine Auffassungsweise der dramatischen Poesie in so unzähligen Gestalten und auf so vielfache Art verkörperte, vermochte die Geschmacksrichtung der Spanier in der Schauspielkunst so entschieden zu bestimmen, daß für die Dauer von anderthalb Jahrhunderten keine andere Bestrebung dagegen aufkommen konnte. Und in diesem Sinne darf Lope de Vega denn allerdings der Begründer des spanischen Nationaltheaters genannt, und das spanische Schauspiel in allen seinen Modificationen als sein Werk angesehen werden. Die oben in allgemeinen Zügen gegebene Characteristik dieses Schauspiels und seiner Formen muß daher hier in die Erinnerung zurückgerufen werden; wir haben indessen, unter Rückbeziehung auf das dort Gesagte, noch verschiedene, die Kunstart des Lope de Vega bezeichnende Punkte speciell hervorzuheben.

Wenn je ein Dichter berufen gewesen ist, seiner Nation nicht bloß ein Drama, sondern eine ganze dramatische Literatur zu schaffen, so war es unser Spanier. J-

hatte die Natur nicht allein jene vollkommenste Harmonie aller Seelenkräfte verliehen, aus welcher die Kunst als die schönste Blüthe des Menschengeistes hervorgeht, er war nicht allein mit allen den Gaben ausgerüstet, die dem großen lyrischen und epischen Dichter eben so nothwendig sind, wie dem dramatischen, mit Fülle und Beweglichkeit des Geistes, mit tiefer Anschauung der Natur und des Lebens, mit Gluth und Erregbarkeit der Empfindung, mit Schwung der Phantasie und des Gedankens; sondern er besaß zugleich im höchsten Grade alle Eigenschaften, welche vorzüglich zum Dramatiker befähigen, die tiefste Kenntniß der Menschen und ihrer Charactere, den schärfsten Sinn für Erfassung der Leidenschaften, ihrer Ursachen und Wirkungen und, im Verein mit einer unerschöflichen Phantasie und Erfindungsgabe, die feinste Verstandesreflexion und jenen ruhig überschauenden Blick, der zur Anordnung und Führung eines dramatischen Planes nöthig ist. Nicht ohne Absicht wird diese Vereinigung der verschiedenen dichterischen Vermögen hervorgehoben; denn wenn, wie oft bemerkt worden, das Drama die organische Verschmelzung des Epos und der Lyrik ist, so wird auch der Schauspieldichter im höheren Sinne jene Gaben, welche gesondert den Lyriker und Epiker bilden, in sich zusammenfassen müssen. Und so vereinigte sich in Lope de Vega's dramatischer Kunst die Anschaulichkeit, die durchsichtige Klarheit und heitere Darstellung des Epos mit dem ergreifenden, die Herzen rührenden und bewältigenden Erguß der Lyrik, Beides aber trat, in plastisch abgerundeten Gestalten verkörpert, in lebendiger, nie stockender Handlung auf die Bühne. Dieser hochbevorzugte Geist scheint die schwierigste von allen Formen der Dichtkunst,

nach deren Besitz ganze Nationen und Zeitalter vergebens gerungen haben, ohne Anstrengung und gleichsam spielend aus sich geboren zu haben. So abgeschlossen, wohlgefügt und wie aus einer inneren Nothwendigkeit hervorgegangen erscheinen seine zahllosen Gebilde, daß man glauben sollte, nicht der Dichter habe sie hervorgebracht, sondern die Natur durch ihn. Allein es ist wohl bekannt, daß diese scheinbare Natürlichkeit, wie man an den höchsten Werken der Poesie und Kunst wahrnehmen kann, gerade die Folge der vollkommensten organischen Durchbildung und harmonischen Abrundung, das Resultat der vollendetsten Meisterschaft ist.

Welche Ansicht Lope de Vega vom Wesen und Zweck des Schauspiels hatte, das sagt er selbst in kurzen Worten: „Das Drama soll die Handlungen der Menschen nachahmen und die Sitten des Jahrhunderts malen;" das heißt in der höheren Auffassung dieses Satzes, die sich in seinen Werken spiegelt: es soll keineswegs die Natur, die gemeine Wirklichkeit copiren, sondern ein poetisches Abbild des Menschenlebens in seinen Höhen und Tiefen sein, eine dichterische Darstellung der Erscheinungen, Thaten und Begebenheiten, welche aus der Fülle der Natur und Geschichte als die bedeutsamsten hervorragen; und zwar muß das Drama die Handlungen und Vorfälle, die es mit innerer Nothwendigkeit aus den Charakteren abzuleiten hat, dem Zuschauer unmittelbar vergegenwärtigend vor Augen führen, so daß dieser die ganze Action mit zu erleben glaubt. Die höhere Bestimmung des Schauspiels, die sich aus solcher Auffassung ergibt, ist, den Menschen durch Aufdeckung der

Quellen und Folgen seiner Handlungen zur Kenntniß seiner selbst zu führen, ihn auf den ewigen Grund aller Erscheinungen des Daseins hinzuleiten und ihm Einsicht in die Wechselbeziehungen der menschlichen und göttlichen Dinge zu gewähren. Diese sittliche Intention allein steht mit der Poesie in Einklang, und von jenem gemeinen moralischen Zweck des Drama's, wonach immer Jemand sündigen und dann die verdiente Züchtigung erhalten muß, von jenem Begehren, im Theater Kinderstubenweisheit zu hören und sich aus jedem Schauspiele eine Nutzanwendung nach Hause zu nehmen, wußten unser Dichter und seine Zeit Gott sei Dank nichts.

Solchem Princip entsprechend, rollt Lope de Vega in jeder seiner dramatischen Dichtungen ein reiches Gemälde von Handlungen, Begebenheiten und Lebensverhältnissen, von Motiven, Stimmungen und Empfindungen auf, die in einer nothwendigen Kette von Ursachen und Wirkungen zu ihrem Ziele fortschreiten. Seine Bühne sucht die größte Mannigfaltigkeit des Stoffes in sich aufzunehmen, eine umfassende Darstellung aller Lebensmomente zu geben und das große Weltgemälde in seiner ganzen Breite aufzurollen. Die Handlung (d. h. in umfangreichem Sinne, das ganze Gewebe von äußeren Erscheinungen sowohl, als inneren Triebfedern) steht bei ihm im Vordergrunde; einen besonderen Lehrsatz, eine specielle Maxime aufzustellen, wird nicht beabsichtigt; aber das Ganze wird durch das Band einer poetischen Intention zusammengehalten, die den Mittelpunkt des Werkes ausmacht und dasselbe zu jener Einheit, die jedem Kunstwerke nöthig ist, abrundet. Diese Grundidee nun, das Centrum, von dem alle Radien seiner Darstellung

ausgehen, weiß der Dichter mit größter Sicherheit zu ergreifen und durch die Handlung selbst, durch die Situationen und Charactere, durch die ganze Führung der Fabel zur Anschauung zu bringen.

Um zu sehen, wie sehr die dramatische Kunst in Spanien erst durch Lope de Vega ihr eigentliches Feld gefunden habe, vergleiche man zunächst nur seine Behandlungsart des Dialogs mit der seiner Vorgänger. Blicken wir auf die Werke des la Cueva und Virues, an die er sich doch unmittelbar anschloß, wie ungelenk und fast ohne Ahnung dessen, was das Drama verlangt, erscheint bei ihnen die Sprache! Sie lassen die Personen diese und jene Rede hersagen; man nimmt den Mund zu pomphaften Schilderungen und Declamationen übervoll; aber die Sprechweise modificirt sich nicht nach den Umständen und dem Character der Redenden; sie kennt keine feinen Nüancen und Uebergänge, sondern stellt das Alltägliche dicht neben das Erhabene; sie eilt, wo Verweilen nöthig wäre, und gönnt sich dagegen ungebührlich viele Zeit, wo die größte Raschheit und Beweglichkeit erfordert würde. Wie anders dagegen bei Lope de Vega! Wie treffend und in einander greifend erscheint bei ihm der Wortwechsel! wie geschmeidig schmiegt sich seine Rede der jedesmaligen Stimmung des Sprechenden an! wie folgt sie dem Fortschreiten der Handlung! wie wechselt sie mit jedem neu hervortretenden Moment! wie gehalten ist sie und zugleich wie beweglich! Und wie musterhaft endlich sind die epischen und lyrischen Töne selbst da, wo sie sich mit der größten Selbstständigkeit geltend machen, dem dramatischen untergeordnet!

Wir wissen, daß Lope ein entschiedener Gegner des

Gongerismus war und sich rühmte, ein escritor llano zu sein, d. h. einen einfachen und ungekünstelten Styl zu schreiben [131]). Dessenunerachtet hat man ihm den Vorwurf der überladenen und geschraubten Ausdrucksweise gemacht. Es ist wahr, es finden sich in seinen Werken hier und da gewagte und übertriebene Metaphern, allzu künstliche dialektische Wendungen, Gleichnisse und Bilder, an denen der Ausländer Anstoß nehmen kann. Allein man lasse nicht aus der Acht, daß das Bilderreiche und Figürliche, der Hang zu Antithesenspielen und raffinirten Gedanken auf's innigste mit dem Wesen der spanischen Sprache verwachsen ist. Sei es durch Einfluß der Araber, sei es vermöge einer angeborenen Neigung des spanischen Geistes, diese Eigenheiten hatten sich schon im Beginn der castilianischen Literatur geltend gemacht; die alten Volksromanzen sind nicht durchaus frei davon; die Cancioneros bieten Beispiele in Menge und aus der Celestina sieht man, daß die Sucht, weithergeholte Gleichnisse und Anspielungen anzubringen, sich schon im 15. Jahrhundert in die Rede des gewöhnlichen Lebens eingeschlichen hatte [132]). Zugleich muß das lebhafte Tem-

[131]) Sogar in seinen Theaterstücken schwang er die Geißel der Satire gegen die Gongoristen. So sagt in den **Bizarrias de Belisa** die Heldin, wo sie ihre Nebenbuhlerin in einem lächerlichen Lichte darstellen will: „und sie schreibt im Cultus-Styl, in jener Griechensprache, die bis dahin in Castilien unbekannt war und die sie von ihrer Mutter nicht lernen konnte!“ In einem anderen Stücke, **Amistad y Obligacion**, empfiehlt ein Dichter, Severus, sich einem Bräutigam, Namens Lope, und dieser letzte fragt ihn: „seid Ihr wie die Anderen oder Culturaner?“ — Culturaner. — „Nun, so bleibt bei mir; Ihr sollt meine Geheimnisse schreiben.“ — Eure Geheimnisse? warum? — „Weil es kein Mensch verstehen wird.“

[132]) *Calixto.* **Ni comeré hasta entonces aunque primero**

perament des Südländers in Anschlag gebracht werden, welches zu Uebertreibungen und disparaten Vergleichungen geneigt macht. Wem, der je mit Spaniern Umgang gehabt hat, sollten nicht die seltsamen Metaphern und hyperbolischen Ausdrücke aufgefallen sein, die jeden Augenblick in ihren Reden zum Vorschein kommen? Ein junger Mann nennt den Gegenstand seiner Liebe **Clavel de mil alma** (Nelke meiner Seele). Ein munteres und witziges Mädchen fühlt sich geschmeichelt, wenn man ihr sagt, sie sei ein **salero**, d. h. ein Salzfaß. Wer Wein trinkt und ausdrücken will, daß er ihm vorzüglich mundet, ruft: **sabe a gloria**, d. h. er gibt einen Vorgeschmack des Paradieses. Ein Bauer aus der Mancha, der zur Zeit des spanischen Befreiungskrieges gefragt wurde, wie stark das Heer sei, das den Paß der Sierra Morena vertheidigte, gab zur Antwort: **Un medio mundo delante, un mundo entero detras y en el centro la santissima trinidad** (eine halbe Welt vorn, eine ganze Welt hinten und im Centrum die allerheiligste Dreieinigkeit). In der Prosa des Cervantes, die doch allgemein als ein Muster von Einfachheit und Natürlichkeit gepriesen wird, finden sich viele ähnliche Phrasen, in denen eben nur die gewöhnliche Sprechart nachgeahmt ist; und Lope würde nicht der treue Sittenschilderer sein, der er ist, wenn er die bezeichnete Eigenheit nicht in seine Dramen hinübergenommen hätte. Was aber die Con-

sean los caballos de Febo apacentados en aquellos verdes prados, que suelen cuando ha dado fin a su jornada. *Sempronio.* Dexa, señor, essos rodeos, dexa essas poesias que no es habla conveniente la que a todos no es comun, la que pocos entienden. Di: aunque se ponga el Sol, y sabran todos lo que dices. — Celestina, Acto VIII.

cetti im Geist der italienischen Marinisten, die hochtrabenden und überspitzfindigen Reden betrifft, die sich stellenweise bei ihm finden, so wird leicht bemerkt, daß diese fast immer den persifflirten Rollen, den Stutzern, Koketten, schmachtenden Liebhabern und anderen lächerlichen Figuren in den Mund gelegt werden, wie denn auch der Gracioso nie ermangelt, den Galimathias seiner Gebieter und Gebieterinnen mit beißendem Spott zu geißeln. Was nach Abzug hiervon noch an Schwulst und fascher Emphase in seinen Werken übrig bleibt, ist sehr gering, und kann, wenn es auch als fehlerhaft verdammt werden mag, kein Hinderniß sein, dem Lope eine hohe Virtuosität in Handhabung der poetischen Diction zuzusprechen. Sein Versbau ist von wunderbarer Harmonie, Leichtigkeit und Eleganz; sein Styl (abgesehen von jenen sehr vereinzelten Flecken, die überdieß gewiß zum Theil auf Rechnung der verunstaltenden Copien seiner Werke zu setzen sind) eben so natürlich und dem Gegenstande angemessen als edel, kunstvoll und gewaltig. Er hat alle Modulationen, die im Gebiet des Sprachvermögens liegen, in seiner Gewalt, und weiß eben so den innigen, zum Herzen sprechenden Ton der unmittelbaren Empfindung zu treffen, als die Erzählungen und ausmalenden Schilderungen in ein prachtvolles Gewand zu kleiden, den beflügelten Witz auf dem Wellenspiel der Rede zu schaukeln und dem hinströmenden Erguß der Leidenschaft Worte zu leihen. Seine Beherrschung der technischen Mittel der Darstellung erscheint gleich groß im gewöhnlichen, sich nur durch einen leisen Anflug poetischen Colorits von der Sprache des gemeinen Lebens erhebenden Dialog, wie in dem hinreißenden Drange der Beredtsamkeit. Er weiß die allerfamiliärsten Bilder und

Ausdrücke zu gebrauchen, ohne deshalb in's Prosaische und Triviale zu verfallen, und die alleraußerordentlichsten, ohne die Präcision zu verletzen, oder an's Bombastische zu streifen. Mit welcher Leichtigkeit und Klarheit gleiten seine Romanzen dahin, wie sanft bewegte, bis auf den Grund durchsichtige Bäche; aber wie brausend ergießen sie sich auch in den erregteren Momenten, gleich dem Bergstrom, der über Felsenklippen rollt! Wie lebhaft und beweglich, mit welcher Grazie und Anmuth leihen sich seine Redondillen und Decimen bald zu Rede und Gegenrede, bald zu Klagen der Liebe, bald zu Spielen des Scherzes und der Laune her! Welcher melodische Zauber in seinen Liras und Silvas! Und wie majestätisch treten seine Octaven, Canzonen und übrigen italienischen Maaße auf!

Mit dem obigen Vorwurf verbindet sich gewöhnlich ein anderer, der der falschen und nutzlos ausgekramten Gelehrsamkeit. Hauptsächlich sind hiermit wohl die Anspielungen auf die alte Geschichte und Mythologie gemeint, die in Lope's Werken allerdings bisweilen am unrechten Orte zu stehen scheinen. Allein man darf nicht außer Acht lassen, daß sich bei den Spaniern, wie bei allen Romanischen Völkern, die Erinnerung an das Alterthum immer lebendig erhalten hatte. Noch heute findet sich der Reisende oft überrascht, wenn er hört, wie spanische Bauern und Landleute die Venus, den Amor, den Bacchus und andere alte Götternamen im Munde führen. Im 17. Jahrhundert nun war, wie aus vielfachen Zeugnissen erhellt, die Bekanntschaft mit der antiken Fabellehre noch allgemeiner verbreitet. Wie die Großen ihre festlichen Zusammenkünfte gern mit mythologischen Darstellungen schmückten, wie Phi-

lipp IV. in prachtvollen Spielen und Aufzügen (deren später näher erwähnt werden soll) die alte Götterwelt um sich versammelte, so suchte auch der Bürgerstand und selbst das Landvolk in gleich sinnreichen, wenn auch weniger pomphaften Anordnungen bei ihren Festen mit jenen zu wetteifern. Unseren Dichter, der überall Bilder des wirklichen Lebens seiner Zeit gibt, kann daher keineswegs der Tadel der Unnatur treffen, wenn er selbst Leute der unteren Stände mythologische Gleichnisse und dergleichen vorbringen läßt. Daß er trotz dem hier und da nicht besser gethan hätte, sich in seinen Citaten zu mäßigen, soll nicht gesagt werden; aber das Befremdende, das die angedeutete Eigenheit für den ersten Blick hat, wird in den meisten Fällen durch die obige Betrachtung verschwinden.

Wenden wir uns zu einem der wesentlichsten Erfordernisse der dramatischen Kunst, der Zeichnung der Charactere, so werden wir auch hierin dem Lope eine seltne Meisterschaft zuerkennen müssen. Wir wissen, mit welchen eingewurzelten Vorurtheilen dieser Ausspruch zu kämpfen hat. Es ist seit lange hergebracht, den spanischen Dichtern Flachheit in der Characterzeichnung vorzuwerfen und ihnen höchstens einige Geschicklichkeit in Modificirung der allgemeinen Characterformen zuzugestehen, die, wie man sagt, bei ihnen die Stelle der Individualität vertreten müssen. Wie man es oft erlebt, daß ein einmal ausgesprochenes Urtheil, sei es auch noch so verkehrt, durch hundert Bücher verschleppt wird, so ist auch dieses von einem Schriftsteller immer dem anderen nachgebetet worden, ohne daß sich irgend einer die Mühe gegeben hätte, sorgfältiger zu prüfen. „Der Alte (Vejete) — müssen wir lesen — der elegante

Liebhaber (**Galan**), die elegante junge Dame (**Dama**), der Bediente, das Kammermädchen, kommen in allen spanischen Stücken als stehende Rollen vor." Wer sollte hiernach nicht glauben, das spanische Schauspiel habe, wie die italienische **Commedia dell' arte**, bestimmte Masken, in deren geschlossenem Kreise es sich bewege? Die Wahrheit aber ist: die erwähnten Ausdrücke bezeichnen in der spanischen Theatersprache theils allgemeine Rollenfächer, wie auch wir von Heldenrollen, Liebhabern, Intriguants u. s. w. reden, theils die Altersklassen der handelnden Personen; und zwar wird unter **Vejete** nicht der Alte im Allgemeinen, sondern der lächerliche Alte, wie er hier und da in den Lustspielen vorkommt, verstanden; **Barba** bedeutet den Mann in gesetzten Jahren, **Galan** den jugendlichen Cavallero, **Dama** die Dame aus den höheren Ständen. Von stehenden Characteren ist dabei nicht im entferntesten die Rede; innerhalb der Classen, die sich unter diesem Namen in dem Personal der Comödien hervorheben, kann vielmehr die größte Mannigfaltigkeit verschiedenartigster Individualitäten Statt finden. Das oben angeführte Urtheil nimmt sich gerade so aus, als wollte man dem Shakspeare Einförmigkeit und Mangel an individueller Characteristik vorwerfen, weil er so oft Helden, Liebhaber u. s. w. auf die Bühne bringt. Uebrigens muß es uns Wunder nehmen, daß die Schriftsteller, welche die spanischen Dramatiker mit jenem Tadel belegen, im Uebrigen noch immer mancherlei Gutes von ihnen zu rühmen wissen; denn ohne Characterzeichnung, ohne Entwicklung der Handlungen aus dem geistigen Wesen der Personen ist nach unserer Einsicht keine dramatische Kunst denkbar. Der in Rede stehende Vorwurf

nun scheint — wenn er nicht auf ganz oberflächlicher Kenntnißnahme von dem Gegenstande beruht — aus einer falschen Ansicht von der Bedeutung der Characterstik im Drama hervorgegangen zu sein. In Zeiten nämlich, wo der lebendige Quell der Poesie spärlich floß und man sich bemühte, durch Verstandesoperation dichterische Werke zu Stande zu bringen, gerieth man auf den seltsamen Einfall, Characterzeichnung um ihrer selbst willen für die Hauptsache in der dramatischen Poesie zu halten. Und so legte man es darauf an, jede Figur vor den Augen der Zuschauer zu zergliedern und gleichsam chemisch in die Elemente zu zerlegen, aus denen man sich ihr Wesen zusammengesetzt dachte; die handelnden oder vielmehr redenden Personen mußten sich nach der Reihe, wie Insekten unter dem Mikroscop, in allen Fasern ihrer Persönlichkeit betrachten lassen, und in endlosen Monologen Verzeichnisse aller ihrer Tugenden und Laster, ihrer Eigenschaften und Affecte liefern; das gab die sogenannten, eine Zeit lang so gepriesenen Characterstücke. Aber begreiflicher Weise kann der bloß berechnende Verstand nicht zur schöpferischen Potenz werden; und so geht aus allen Materialien, die man hier herbeischleppt, um ein Characterbild zusammenzustellen, noch keine volle lebendige Persönlichkeit hervor; wir sehen nichts als todte Masken vor uns, denen es, wie sichtlich sie sich auch bemühen, alle Züge des Lebens nachzuäffen, doch nicht gelingt, die Phantasie zum Glauben an ihr wirkliches Dasein zu nöthigen. Allein diese Manier, jede Figur auf die Folter zu spannen und mit ihr ein peinliches Verhör über alle ihre Verhältnisse und Gedanken anzustellen, ist ferner auch ganz unverträglich mit dem Wesen und Zweck der dramatischen Poesie.

Die Characteristik ist im Drama nicht um ihrer selbst willen da, sondern nur Dienerin der poetischen Intention; eine durchgehends und für alle Figuren gleich ausführliche Characterschilderung ist in keiner Dichtung zu dulden. Eine Zusammenstellung des Personals, in der jede Physiognomie mit gleich markirten Zügen hervorträte, würde eben so fehlerhaft sein, wie wenn der Maler alle Gestalten seines Bildes, in Reihe und Glied aufmarschirt, in den Vordergrund postiren wollte. Eben so verwerflich ist die Methode, Charactere mittels weitläufiger Reflexionen und Selbstbekenntnisse darzustellen; die Kunst des Meisters besteht eben darin, daß er den Zügen seines Bildes durch wenige Pinselstriche Leben und Bedeutung zu leihen weiß. Es ist schlimm, daß durch die irren Versuche im Drama, mit denen unsere Bühnen heimgesucht worden sind, die Verwirrung der ästhetischen Ansichten so groß geworden ist, daß man sich genöthigt sieht, über diese sich so ganz von selbst verstehenden Dinge ein Wort zu verlieren. In der Gruppirung und Anordnung der handelnden Personen nun, in der gehörigen Vertheilung von Licht und Schatten, in der Kunst, die Charactere durch sich selbst, durch die That und die Situationen darzustellen und ihnen gerade den Raum zu verstatten, der ihnen im Verhältniß zur Grundidee des Stücks gebührt, scheint uns Lope auf einer Stufe zu stehen, die nur selten erreicht worden ist. Die Ausführlichkeit, mit der er seine Personen darstellt, die individuellen Bestimmungen, durch die er sie auszeichnet, richten sich nach dem dichterischen Zwecke, der ihm bei seinem jedesmaligen Werke vorschwebt. Wo er eine symbolische oder allegorische Intention verfolgt, wie namentlich oft in geistlichen Schauspielen, da läßt er die Characteristik allerdings

zurücktreten und seine Figuren als Personificationen von Allgemeinbegriffen, als Träger bestimmter geistiger Potenzen erscheinen. Auch in den Stücken, in denen die Intrigue oder der äußere Zufall die verwaltenden Elemente bilden, stehen seine Personen meistens als Gattungen da; und ganz mit Recht, denn wo die das Leben beherrschenden äußeren Mächte Mittelpunkt des Interesses sind, da würde die Theilnahme durch überflüssige Characterschilderung nur zersplittert werden. Zugleich ist zu bedenken, daß man es hier mit einer Nation zu thun hat, bei der Glaube, Erziehung, Gewohnheit und Convenienz einen übermächtigen Einfluß auf das Leben ausüben und den Einzelnen eine Durchschnittsphysiognomie ertheilen, hinter welcher die Individualität schlummert, um nur auf besondere Anregungen zu erwachen. Wo der Dichter nur die Oberfläche des Daseins und die Erscheinungen, die auf ihr spielen, darstellen will, bieten sich ihm daher zunächst auch nur jene allgemeinen Umrisse dar; aber wie oft, wenn Veranlassung und der geeignete Ort vorhanden sind, wird man auch hier durch die feinsten Züge der hervorbrechenden Individualität überrascht! Und wo endlich, wie in der bei weitem größeren Zahl seiner Schauspiele, das Leben nicht bloß von Seiten der äußeren Umstände, die es gestalten, aufgefaßt wird, sondern in allen Beziehungen und in allen den Veränderungen, die durch innere Stimmungen sowohl als durch äußere Verhältnisse hervorgerufen werden, da entfaltet Lope ein eminentes Talent zur Characteristik, eine tiefe Menschenkenntniß und einen seltenen Scharfblick in Erfassung der Leidenschaften, ihrer Gründe und Folgen. Er weiß die verborgensten Falten der Seele auseinander zulegen, uns in alle Tiefen des menschlichen Herzens, alle seine Sympa-

thien und Antipathien zu enthüllen, jede Stimmung und jeden Gemüthszustand auf's überzeugendste zu schildern, und zwar so, daß alle einzelnen Züge zu einem compacten Bilde zusammentreten und die lebendigste, markirteste Individualität darstellen. Alle Geschlechter und Alter der Menschen, vom Greise bis zum Kinde herab, alle Stände, vom König und Granden bis zum Banditen und Lastträger, bewegen sich in seinen Werken in eigenthümlicher Kraft, jede Figur nicht etwa als Repräsentant ihrer Classe, sondern durch den selbstständigsten Ausdruck ausgezeichnet, der sich der Phantasie unauslöschlich einprägt. Die sichere Hand, die Kraft, Natur und Wahrheit, womit er den Figuren, welche die Hauptträger des Interesses in seinen Stücken sind, ihre besondere Farbe zu leihen weiß, ist aber nur ein Theil seiner umfassenden Kunst in Vertheilung des Colorits, in Anordnung und Gruppirung der Gestalten, so daß jede im richtigen Verhältniß zum Mittelpunkt des Ganzen steht. Je nachdem die Intention des Drama's es verlangt, stellt er die Eigenschaften und geistigen Zustände, kurz das, was man unter dem Gesammtbegriff Character zusammenfaßt, bald unmittelbar als etwas Fertiges vor uns hin, bald läßt er es vor unseren Augen werden, so daß wir Zeugen seines Entwicklungsprocesses sind. Durch die berechnetste Aussparung der Pinselstriche weiß er selbst in die Charactere der untergeordneten Personen Abschattung zu bringen, sie in correcten Umrissen und in selbstständiger Haltung hinzustellen. Und nun — wodurch die dramatische Kunst ihre höchste Staffel erreicht — stellt er den Zuschauer auf den Standpunkt, von welchem aus sich ihm die richtige Perspective für das Ganze ergibt, so daß er den ganzen Kreis der Be-

strebungen, in denen die Handelnden befangen sind, überschauen und in das innerste Triebwerk der Action blicken kann. Der Hörer wird hierdurch zum Mitwisser der sich entgegenstrebenden Parteien; er erkennt nicht allein ihre Absichten, sondern auch die Springfedern, durch welche diese in Bewegüng gesetzt werden; er wird gleichsam in den Kreis der Handelnden hinübergezogen, so daß er ihre Befürchtungen und Hoffnungen, ihre Freuden und ihre Schmerzen theilt, und steht doch wieder eine Stufe über ihnen, von welcher aus er mit unbefangenem geistigen Auge prüfend auf ihre Leidenschaften und Gemüthsbewegungen niedersehen kann. Indem der Dichter sein Publicum auf diese Art gleichsam zwingt, bald für diese, bald für jene seiner Gestalten Partei zu nehmen, die Chancen des Gelingens oder Mißlingens ihrer Pläne abzuwägen, erreicht er es, die Illusion auf die höchste Spitze zu treiben und ein Interesse zu erregen, das nach den Versicherungen seiner Zeitgenossen oft so hoch stieg, daß die Darstellung durch die Theilnahme der Zuhörer unterbrochen wurde.

Ein gegen manche Charactere Lope's anscheinend begründeter Vorwurf ist, daß sich ihre Stimmungen plötzlich, namentlich gegen den Schluß des Stückes hin, auf unmotivirte Weise änderen. Es kann wohl nicht allgemeinhin geläugnet werden, daß bisweilen eine Uebereilung des Dichters hierbei im Spiele sein mag. Allein die Beispiele von solchem unerwarteten Gesinnungswechsel auch bei Figuren, die im Uebrigen mit der größten Sorgfalt und Bestimmtheit gezeichnet sind, kommen in den spanischen Schauspielen, Romanen und Novellen überhaupt so häufig vor, daß man nicht umhin kann, den erklärenden Grund dafür in

der Eigenthümlichkeit des Volkes, das die Urbilder zu diesen Schilderungen geliefert hat, zu suchen. Die Spanier besitzen eine Schnellkraft, Reizbarkeit und Beweglichkeit der Seelenvermögen, wie der Nordländer sie nicht ahnt; ihr Streben und Wollen ist überall im höchsten Grade decidirt; ihre Leidenschaftlichkeit eben so entschieden und beharrlich in Verfolgung ihres Zieles, als bereit, sich, sobald dies Ziel als unerreichbar erscheint, dem Gebot der Vernunft zu fügen. Die Gefühle schlagen bei ihnen in ihr Gegentheil um, ohne erst lange Reihen von Mittelstufen zu durchlaufen, wie bei uns; verzehrendes Feuer der Empfindung liegt neben eisiger Kälte. Der Spanier geht von der glühendsten Liebe so schnell zum glühendsten Hasse über, als hätte er aus jener Quelle getrunken, von der Ariost fabelt. Die Empfindlichkeit seines Ehrgefühls vermag ihm Mordwaffen gegen diejenigen, die ihm bisher die Liebsten auf Erden waren, in die Hand zu geben; auf denselben Antrieb aber vermag er auch die Wallungen der Leidenschaft in der Brust zu verschließen oder unter dem äußeren Schein der Gleichgültigkeit zu verbergen. Von dieser Seite her fällt denn ein aufklärendes Licht auf viele Entwicklungen in den spanischen Dramen, die bei oberflächlicher Betrachtung als unmotivirt erscheinen könnten; und manche unerwartete Wendungen in der Sinnesart der handelnden Personen, die man auf den ersten Blick für Extravaganzen des Dichters zu halten geneigt sein möchte, erscheinen als eben so viele der Natur des Spaniers abgelauschte Züge.

Mit besonderer Vorliebe hat Lope sich der Schilderung des weiblichen Geschlechtes zugewandt. Nur selten gewiß haben sich die Frauen eines ähnlichen Dichters zu freuen

gehabt. Er liebt es, sie in einem idealen Lichte darzustellen; Niemand vielleicht hat mit mehr Innigkeit, Seele und Wahrheit die Gluth der Neigung, die Standhaftigkeit und die Energie geschildert, deren ein liebendes Weib fähig ist; Niemand mit gleicher Feinheit die Labyrinthe des Frauenherzens entwirrt und alle Pfade verfolgt, welche die Liebe in ihm wandert, von der ersten schüchternen Regung des Gefühls bis zur aufopferndsten Hingebung und zum höchsten Feuer der Leidenschaft. Doch liegt unserem Dichter nichts ferner, als sich in hohlen Abstractionen zu bewegen, oder seine weiblichen Gestalten als allgemeine Personificationen von Schwärmerei und Aufopferungssucht zu zeichnen. Das Naturtreue, das Reinmenschliche in diesen Figuren ertheilt ihnen vielmehr ihren höchsten Reiz. Auch sind die Kreise, in denen sich ihre Individualität bewegt, von der größten Mannigfaltigkeit; nicht allein alle Classen von der Königin bis zur Lustdirne, sondern auch alle möglichen Typen innerhalb dieser Classen haben ihm Vorbilder geliefert; auch hat er sich nicht gescheut, die Verirrungen, auf die das Weib gerathen, die Tücken und Verrätherstreiche, die es ausüben kann, mit lebhaftem Pinsel bis in's Einzelne hinein auszumalen. Seine **Reyna Juana de Napoles** ist ein alle Schranken der Weiblichkeit überspringendes, sich in Wollust und Grausamkeit berauschendes Mannweib; im **Anzuelo de Fenisa** und im **Arenal de Sevilla** treten gemeine Courtisanen als Heldinnen auf. Im **Rufian Castrucho** und im **Cavallero del Olmedo** haben wir es mit verschmitzten Kupplerinnen zu thun, deren Bilder von sprechendster Wahrheit sind. Die Delicatesse, mit der er diese Dinge zu behandeln weiß, verdient

eben so viel Lob, wie der gesunde Sinn, mit dem er (z. B. im **Animal profeta** und im **El castigo sin venganza**) sich selbst vor Schilderungen des Ehebruches und Incestes nicht gescheut hat.

Ein Characterbild, das bei Lope häufig und in verschiedenen Gestalten wiederkehrt, ist das einer leidenschaftlichen, entschlossenen und zu den verwegensten Thaten aufgelegten Frau. Seine **Varona Castellana** führt das Schwert wie eine zweite Bradamante; seine **Moza de Cántaro** greift zum Dolch, um ihre Ehre zu vertheidigen. Die **Villana de Xetafe**, die **Serrana de Tormes** und die Heldin der **Donayres de Mático** spinnen die ausgelassensten Intriguen und Verräthereien an. In den beiden letzten dieser Stücke und in noch einigen anderen von Lope kommt auch die später auf dem spanischen Theater so oft wiederholte Erfindung vor, daß eine Dame Männerkleidung annimmt, um ihrem Geliebten zu folgen, oder die Pläne des Treulosen zu kreuzen. Doch hat unser Dichter mit diesem, zu sehr interessanten Situationen Anlaß gebenden Motiv keinen Mißbrauch getrieben, wie andere Dramatiker seines Volks.

Besondere Bewunderung ward von Lope's Zeitgenossen der Kunst gezollt, mit der er die unteren Volksclassen, Bauern, Landleute, Hirten u. s. w. darzustellen weiß. Und wirklich ist dies eine der glänzendsten Seiten seines Talents, wie er sich dessen selbst sehr gut bewußt gewesen zu sein scheint; denn er hat keine sich darbietende Gelegenheit, dergleichen Schilderungen anzubringen, unbenutzt vorübergehen lassen, ja bisweilen selbst in seine historischen und geistlichen Schauspiele, den Gang der Handlung unterbrechend, solche kleine Idyllen eingeschaltet. Die Anmuth,

heitere Unschuld und kindliche Naivetät in diesen Gemälden, der mannigfaltige Reiz, der über sie hingebreitet ist, ihre doch nie von poetischem Colorit entblößte Naturtreue ziehen den Beschauer, wie oft auch Aehnliches wiederkehrt, immer von Neuem an. Bald ist es das unnachahmlich frische und liebliche Bild einer bäurischen Liebschaft, bald die Darstellung der ländlichen Einfalt und Rohheit, bald der Gegensatz des ungeschminkten Naturlebens zu der städtischen und höfischen Bildung, was uns ergötzt. Nicht zu übersehen sind hierbei die lieblichen Schilderungen der ländlichen Feste und Spiele, und die häufig eingewebten Lieder, die zu dem Besten der spanischen Volkspoesie gehören. Es weht eine frische Landluft in diesen Scenen, ein Hauch aus jenen unvergleichlichen Thälern am Sil und Genil; alle Reize des südlichen Himmels, einer eben so großartigen wie lieblichen Natur sind über sie ausgebreitet. Von Niemand, vielleicht selbst von Cervantes nicht, ist das spanische Landvolk so in allen seinen Eigenheiten beobachtet und in seinen liebenswürdigsten Zügen aufgefaßt worden; und kein Reisebeschreiber kann uns dessen Character besser kennen lehren. Man braucht nur einige solcher Scenen gelesen zu haben, um sich in dem Leben und Treiben dieser Dorfbewohner ganz heimisch zu finden. Um aber die Wahrheit dieser Darstellungen nicht zu verkennen, darf man nicht außer Acht lassen, daß man es hier mit einem südlichen Volke zu thun hat, bei dem Aufgewecktheit, Phantasie und Witz ein Gemeingut aller Stände sind und bei dem selbst die Plumpheit noch mit einer gewissen Grazie umkleidet erscheint.

Als Mittelpunkt des burlesken Theils, den er in den

mehrsten seiner Schauspiele dem ernsten gegenüberstellt, braucht Lope in der Regel den Gracioso. Nach seiner eignen Aussage ist eine seiner Jugendcomödien, **la Francesilla**, das Stück, in dem er diese Rolle zuerst angewandt hat [133]. Wir wissen indessen, daß der Lustigmacher beinahe so alt ist wie die spanische Bühne und schon von Naharro und Lope de Rueda gebraucht wurde. Jedoch ist so viel gewiß, daß diese Rolle bei den unmittelbaren Vorgängern unseres Lope (Cervantes, la Cueva u. s. w.) und auch in der Mehrzahl der Stücke, die wir als die älteren unter seinen eignen kennen, nicht vorkommt. Mithin kann der neuere Gracioso, der von nun an auf der spanischen Bühne so beliebt wurde, als seine Schöpfung angesehen werden. In dieser Figur schmolzen die verschiedenen, einzeln schon längst bekannten Züge des Hanswursts und Possenreißers (**Bobo**), des Tölpels und einfältigen Bauern oder Hirten (**Simple**) und des furchtsamen Bedienten, mit den neu hinzugebrachten eines satirischen Beobachters des um ihn her Geschehenden zusammen. Zu einer stereotypen Gestalt, wie bei den Späteren, ist übrigens der Gracioso bei Lope de Vega noch nicht geworden. Wenn Jene, namentlich

[133]) Lope sagt in der Dedication dieser Comödie an Montalvan: **Repare en que fué la primera en que se introdujo la figura del donaire quo desde entonces dió tanta ocasion á los presentes. Hizola Rios, unico en todas y digno desta memoria. Vmd. la lea por nueva, pues cuando yo la escribi, no habia nacido.** Aus den letzten Worten geht hervor, daß die Neuerung, von welcher hier die Rede ist, vor dem Jahre 1602, in welchem Montalvan geboren wurde, Statt hatte. Der Gracioso in der **Francesilla**, welcher mithin als der Ahnherr so vieler anderen Figuren der spanischen Bühne anzusehen ist, heißt Tristan.

Calderon, diese Rolle in jedem Stück für unerläßlich halten und sie selbst da anbringen, wo sie ganz überflüssig ist und das Interesse des Ganzen mehr stört, als fördert (man denke nur an den standhaften Prinzen), so hat unser Dichter in solchen Fällen weislich ganz auf sie verzichtet. Und wenn bei Jenen die lustige Person fast immer durch einen spaßmachenden Bedienten repräsentirt wird, so ist der Gracioso des Lope von viel größerer Mannigfaltigkeit; nicht bloß äußerlich, insofern er bald als Bauer, bald als Hirt, bald als Diener auftritt; auch innerlich findet unter diesen Figuren innerhalb des durchgehenden allgemeinen Zuges der Einfalt, Tölpelei oder Schalkheit noch eine feine Nüancirung des Characters Statt. Der jenen vorlauten Bedienten oft und von den Schauspieldichtern selbst [134])

[134]) S. z. B. folgende Stelle aus Amar por señas von Tirso de Molina.

Montoya.

Muchos discretos
A sus ministros han dado
Cuenta de cosas mas graves,
Cuyo consejo remedia
Imposibles: qué comedia
Hay (si las de España sabes)
En que el Gracioso no tenga
Privanza contra las leyes
Con duques, condes y reyes,
Ya venga bien, ya no venga?
Qué secreto no le fian?
Qué infanta no le da entrada?
A qué princesa no agrada?

D. Gabriel.

Los poetas desvarian
Con esas habilidades;

gemachte Vorwurf, daß sie gegen alle Wahrscheinlichkeit Allerweltsvertraute und mit ihren Späßen selbst zur Unzeit immer bei der Hand seien, kann daher die Graciosos unseres Autors nicht treffen. Sehr oft hat dieser auch das Komische nicht in Einer bestimmten Figur concentrirt, wie dies später fast ausschließlicher Brauch wurde, sondern dasselbe auf eine Anzahl von Personen vertheilt. Ueberall sind Scherz und Ironie von ihm auf's trefflichste gehandhabt. Sein Witz ist von sprudelnder Fülle und bei aller Ausgelassenheit immer voll Anmuth und von jener unschuldigen Heiterkeit durchdrungen, die so sehr ergötzt, weil sie nie verletzt, oder in bittere Satire ausartet; fast aus jeder seiner Comödien ließe sich eine Sammlung der köstlichsten Späße machen. Aber noch mehr muß die Kunst gerühmt werden, mit welcher der Komik stets eine bedeut-

Pues dando à la pluma prisa,
Por ocasionar la risa
No excusan impropiedades.

Und die folgende aus Moreto's Marques de Cigarral:

Marina.

Las señoras no se tratan
Por no perder su estima,
Con la familia lacaya.

Fuencarral

Despues que se introdujeron
Las comedias en España,
Pueden servir los lacayos
En los estrados y salas
Y aun hablar con las señoras
De gerarquias mas altas
Que la señora Marina,
Pues son princesas é infantas.

Calderon, diese Rolle in jedem Stück für unerläßlich halten und sie selbst da anbringen, wo sie ganz überflüssig ist und das Interesse des Ganzen mehr stört, als fördert (man denke nur an den standhaften Prinzen), so hat unser Dichter in solchen Fällen weislich ganz auf sie verzichtet. Und wenn bei Jenen die lustige Person fast immer durch einen spaßmachenden Bedienten repräsentirt wird, so ist der Gracioso des Lope von viel größerer Mannigfaltigkeit; nicht bloß äußerlich, insofern er bald als Bauer, bald als Hirt, bald als Diener auftritt; auch innerlich findet unter diesen Figuren innerhalb des durchgehenden allgemeinen Zuges der Einfalt, Tölpelei oder Schalkheit noch eine feine Nüancirung des Characters Statt. Der jenen vorlauten Bedienten oft und von den Schauspieldichtern selbst 134)

134) S. z. B. folgende Stelle aus Amar por señas von Tirso de Molina.

Montoya.

Muchos discretos
A sus ministros han dado
Cuenta de cosas mas graves,
Cuyo consejo remedia
Imposibles: qué comedia
Hay (si las de España sabes)
En que el Gracioso no tenga
Privanza contra las leyes
Con duques, condes y reyes,
Ya venga bien, ya no venga?
Qué secreto no le fian?
Qué infanta no le da entrada?
A qué princesa no agrada?

D. Gabriel.

Los poetas desvarian
Con esas habilidades;

eine wohlthuende Pause eintrete, in der er sich zu neuen Erschütterungen Kraft holen könne.

Ueber die Composition, die Leitung und Anordnung des Plans von Lope's Comödien läßt sich schwer etwas Allgemeines sagen, weil sich in diesem Punkt eine so große Verschiedenheit unter seinen Werken bemerklich macht. Wenn die Fähigkeit, Gestalten zu schaffen und Charactere in voller Lebendigkeit hinzustellen, wenn die Kunst der Sprache und des Versbaues ihn vielleicht nie verlassen hat, so läßt sich nicht läugnen, daß seine dramatische Composition bisweilen an wesentlichen Gebrechen leidet. Wir sind zwar weit entfernt, hierher die Verletzung der Orts- und Zeiteinheit zu rechnen, die an ihm von den spanischen Kritikern so hart gerügt wird; das kann nur dem in den Sinn kommen, der den ganz verkehrten Maaßstab der gewöhnlichen Wirklichkeit an die Kunst legt. Aber manche Stücke Lope's sind mit einer Menge incohärenten Stoffes angefüllt, den keine dichterische Kunst zur wahren Einheit des poetischen Interesses abrunden kann. Die Meisterschaft Lope's in Bewältigung seiner Vorwürfe war — das hat er an unzähligen Beispielen bewiesen — so groß, daß er sich zutraute, auch das Unmögliche zu vollbringen, eine Ueberfülle von Handlungen in dasselbe Werk zusammenzudrängen, heterogene, ganz unvereinbare Elemente mit einander zu verbinden. In solchen Fällen haben wir denn ein Quodlibet von Scenen, die in so engem Raum nicht neben einander bestehen können, ohne daß die eine den Eindruck der anderen annullirte; einen Reichthum von Zügen und Begebenheiten, die an sich betrachtet oft bewundernswerth sein mögen, aber sich gegenseitig erdrücken und zu verschie-

benartig sind, um mit einander verschmolzen und zu einem runden Ganzen verarbeitet werden zu können. Namentlich sind manche seiner geistlichen und historischen Stücke mit diesem Fehler behaftet. Er hat hier oft die ganze Masse der Materialien, die ihm Tradition oder Geschichte dargeboten, ohne Uebergehung eines einzigen Zuges in sein Werk aufnehmen wollen. Er hat auch nach Kräften gerungen, diese Einzelheiten nicht bloß aneinanderzureihen, sondern von einem sicheren Mittelpunkt aus zu ordnen und zu gestalten. Allein das Unmögliche ist auch für ihn unausführbar geblieben; die heterogenen Massen, die zusammengehäuft werden, tragen immer zur Schau, daß sie nicht in diesen Verein hätten gebracht werden sollen; die derartigen Stücke bieten entweder gar keine Einheit der Handlung dar, oder das Centrum der Darstellung wird von den es umlagernden Schichten verdeckt; die einzelnen Bestandtheile müssen entweder unbenutzt und unverarbeitet liegen bleiben, oder sie gerathen mit sich selbst und mit der Haupthandlung in Widerspruch.

Ein anderer, den Lope hier und da treffender Vorwurf ist, daß er die Entwicklungen seiner Stücke übereilt, sie zu plötzlich und zu wenig von innen heraus motivirt eintreten läßt. Er gibt unter seinen theoretischen Aussprüchen über das Drama den Rath, die Zuhörer so lange wie möglich über den Ausgang des Stückes in Ungewißheit zu lassen; allein er hat mit diesem Kunstgriff nicht selten Mißbrauch getrieben und die Verwicklung so lange gesteigert, bis die letzte Scene da ist und nun die Auflösung, statt sich natürlich zu entfalten, erzwungen werden muß. Seine Kunst, die Aufmerksamkeit zu spannen, den

Knoten der Begebenheiten fest und immer fester zu schürzen, ist bewundernswerth; aber der Hang zum Seltenen und Außerordentlichen hat ihn bisweilen auch zu Verwirrungen gedrängt, die überhaupt nicht anders als durch ein Zerhauen des Knotens zu lösen waren. In anderen Fällen, wo seine Schauspiele ein Gefühl von Unbefriedigung hinterlassen, spüren wir, wie der Dichter, der fast immer mit unvergleichlicher Kühnheit und Energie anfängt, im Fortgange seines Werkes von einer Abspannung überfallen worden ist, oder wie er in ungezügelter Hast der Production, dem Drang des Fertigwerdens nachgebend, seinen Plan nicht gehörig überlegt und zur Reife gebracht hat.

Diese Ausstellungen treffen indeß nur einen verhältnißmäßig geringen Theil von Lope's Comödien, und es wäre höchst voreilig, auf diese hin über die Compositionsfähigkeit des Dichters im Allgemeinen abzuurtheilen. Die größere Zahl seiner Werke erscheint vielmehr auch in dieser Hinsicht untadelhaft und liefert sprechende Beweise von ächt künstlerischer Besonnenheit und sicherster Beherrschung aller der Mittel, durch die ein Entwurf zu dramatischer Abrundung und Geschlossenheit gebracht wird. Liegt, durch Ueberlieferung der Sage oder Geschichte, ein Gewirr sich kreuzender Begebenheiten und Situationen vor, ein Chaos, an dessen Gestaltung jeder Andere verzweifeln würde, — Lope weiß es zu zertheilen, das Ueberflüssige und Störende auszuscheiden, Ordnung, Consequenz und organische Nothwendigkeit hineinzubringen. Gilt es, ein einzelnes Factum, eine Anekdote, die kaum Stoff zu einer Scene darzubieten scheint, zur Grundlage eines Drama's zu machen, — er hat immer genug eigne Erfindung in Bereitschaft und weiß

diese so kunstreich mit dem Fundament, auf dem er baut, in Verbindung zu bringen, daß ein wohlgefügtes und reich ausgestattetes Ganze zu Stande kommt. Denen zum Trotz, die den Lope als ein ganz verwildertes Genie dargestellt und von seiner „nachlässig-schlechten Manier“ geredet haben, sprechen wir es aus: Der Zahl seiner Stücke, die mit berechnetster Stellung aller Theile zum Ganzen, mit gemessenster Aussparung der Effecte, mit weisester Oekonomie, so daß auch nicht Eine müssige Figur oder Scene vorhanden ist, componirt sind, lassen sich vielleicht nicht eben so viele irgend eines anderen Dichters, von denen dasselbe zu rühmen wäre, entgegenstellen. Ja, manche dieser Schauspiele zeigen in ihrer inneren Gliederung eine solche Symmetrie, eine solche Regelmäßigkeit, Sorgfalt und Durchdachtheit, daß man muthmaßen könnte, hier habe die kälteste Berechnung gewaltet und diese müsse auch eine erkältende Wirkung üben. Aber dem ist nicht so; vielmehr stellt sich Alles in solcher Einfachheit und Natürlichkeit dar, daß es fast das Ansehen gewinnt, als sei die ganze Composition durch ein inneres organisches Gesetz von selbst hervorgewachsen. Wer ein solches Stück analysirt und alle die Wege verfolgt, die durch seinen vielfach verschlungenen Bau leiten, der erstaunt über die Feinheit und Ueberlegtheit der Anlage nicht minder, als darüber, daß ein äußerer Schein der natürlichsten und ungebundensten Lebendigkeit die Absichtlichkeit des Dichters verbirgt. Und gewiß muß dies als die höchste Spitze der Kunst anerkannt werden.

Bisher ist bei dieser allgemeinen Betrachtung von Lope's dramatischer Kunst vornämlich auf die Eigenschaften Rücksicht genommen worden, die, wenn auch innig mit dem

dichterischen Vermögen verwachsen und nicht von ihm zu trennen, doch mehr der Reflexion und Berechnung angehören, als dem eigentlich schaffenden Triebe, und durch Verstandesthätigkeit, Anstrengung und fortgesetzte Uebung bis zu einem gewissen Grade ausgebildet werden können. Die Gabe aber, in der Lope de Vega am meisten glänzt, eine Gabe, die dem Genius allein verliehen wird, ist die Erfindung. Man nehme diesen Begriff hier nicht äußerlich als das bloße Ersinnen außerordentlicher Vorfälle und Umstände, sondern im höheren poetischen Sinn, so daß darunter die Fruchtbarkeit der Phantasie im Erschaffen eines, die Grundidee des Stückes tragenden und verkörpernden, faktischen Inhalts verstanden wird; die Fähigkeit, aus der Entwicklung der Charaktere und deren Zusammenstellung, aus den Beziehungen zwischen den handelnden Personen und den äußeren Verhältnissen mannigfaltige Begebenheiten und Schicksale, Wendungen und Katastrophen abzuleiten. So eminent nun erscheint Lope in diesem Punkt, daß ihm darin schwerlich irgend ein Dichter alter oder neuer Zeit verglichen werden kann. Schon in dem verhältnißmäßig geringen Theil seiner Werke, der noch vorhanden ist, scheint er alle nur irgend denkbare dramatische Combinationen erschöpft und seinen Nachfolgern nichts übrig gelassen zu haben, als ihn nachzuahmen; und dem, der eine beträchtliche Anzahl seiner Schauspiele kennt, muß es begegnen, daß er, wenn er die Dramen anderer Dichter liest, jeden Augenblick auf Momente und Situationen stößt, die ihm aus Lope bekannt sind. Selbst in den Comödien, welche mit unverarbeitetem Inhalt überfüllt und daher von Seiten der Composition mangelhaft sind, glänzt diese Erfindungs-

gabe mit blendendem Licht; manche derselben bieten eine wahre Fundgrube der wirksamsten dramatischen Motive dar, deren jedes Stoff zu einem eignen Stücke geben könnte; diese Motive sind zwar mehr nur angedeutet als ausgebeutet und durchgebildet, aber sie machen ihrem Erfinder um nichts weniger Ehre, und was auf der einen Seite Tadel verdient, erregt auf der anderen Bewunderung. Wenn nun die Productivität dieses Dichters schon der Masse seiner Hervorbringungen nach die Gränzen dessen zu überschreiten scheint, was den Kräften eines Einzelnen und im Umfang des menschlichen Lebens möglich scheint, — wie sehr muß man nicht erst über den Reichthum der Einbildungskraft erstaunen, mit dem er alle diese Werke ausgestattet hat! Wie die Natur selbst, die ihre Gaben nicht zu sparen braucht und sich sorglos ihrer unerschöpflichen Fülle entledigt, hat er den Ueberfluß seiner Phantasiegebilde überall mit vollen Händen ausgestreut, als ob er so unversiegbar wäre, wie der ihrige. Es scheint, er sei unumschränkter Gebieter in dem wunderbaren Lande der Einbildung gewesen und habe alle verborgnen Schätze dieser Zauberwelt gehoben.

Und nun, was unter den bisher hervorgehobenen einzelnen Punkten nicht zusammengefaßt werden konnte, die unsägliche Anmuth und Lieblichkeit, die über seine Schöpfungen hingebreitet ist; die Frische und Naivetät, die ihnen einen unwiderstehlichen Reiz leiht; die hinreißende Sympathie mit der Natur; die überströmende Fülle der Poesie die selbst den unbedeutendsten Gegenstand mit Farben und Blüthen zu schmücken weiß! Die magische Kraft, überall den Zauberkreis der Dichtung zu erschließen, die Herzen bald durch sanfte Rührung zu bewältigen, bald in raschem,

stürmendem Drange mit sich fortzureißen! Die kecke, sprudelnde Jovialität neben dem gewichtigsten und eindringlichsten Ernst! Die Klarheit und Bestimmtheit, mit der sich Natur und Leben in scharfen Umrissen in diesen Gedichten spiegeln, so daß wir ein treues Abbild der Welt, des ganzen Seins und Treibens der Menschheit vor uns sehen, nur daß die Kunst die rauhen, eckigen Seiten der Wirklichkeit abschleift und ihre harten Massen in plastischer Rundung hinstellt!

Die Vereinigung aller der Gaben, die dem großen dramatischen Dichter nöthig sind, verbunden mit der Anzahl höchst ausgezeichneter Werke, die er hervorgebracht, ist nun das, worin Lope de Vega alle seine Zeitgenossen und Nachfolger überragt. Viele Dichter von herrlichen und unvergänglichen Verdiensten haben neben ihm und nach ihm auf der spanischen Bühne geglänzt; einige haben in einzelnen Punkten vielleicht noch Vorzüglicheres geleistet, Jener in der sorgfältigen Ausbildung des Details, Dieser in dem Ebenmaaß der Composition, in der architectonischen Berechnung des Plans; aber Keiner hat in gleich hohem Grade alle jene angedeuteten Vorzüge in sich vereinigt, Keiner eine gleich große Menge trefflicher Werke hinterlassen.

Durch solche Eigenschaften und zugleich jene sich nie erschöpfende Fruchtbarkeit mußte unserem Dichter wohl jene beispiellose Popularität und Herrschaft über die Theaterwelt zufallen, von der alle Schriftsteller seiner Zeit voll sind. Alle Bühnen von ganz Spanien und wo die spanische Sprache gehört ward, in Neapel und Mailand, in Brüssel und Mexico wiederhallten von seinem Ruhm und

setzten ihre Repertorien beinahe nur aus seinen Stücken zusammen; alle Welt war erstaunt, daß, nachdem er das Publicum schon durch so zahllose Comödien entzückt hatte, der Vorrath doch noch nicht erschöpft war, daß er immer mehr und immer Anderes zu bieten vermochte; die Zuschauer erwarteten von ihm immer Neues und immer Besseres, und ihre Hoffnung ward nie getäuscht. Aber Lope war auch — wodurch er seinem Volke so theuer wurde und was unter den Ursachen seiner unbegränzten Erfolge mit angeführt werden muß — durch und durch Spanier. Er dachte und fühlte, liebte und haßte im Einklang mit seiner Nation; er kannte alle Töne, die am tiefsten in das Herz seiner Zeitgenossen dringen mußten, und wußte sie in vollen Akkorden anzuschlagen; ihm war kein Mittel, die Sympathie seiner Landsleute zu erregen, unbekannt; er bemächtigte sich aller in der Tradition und Geschichte, dem Glauben und Leben seines Volkes waltenden poetischen Elemente, leitete alle auf spanischem Boden fließende Quellen der Poesie auf die Bühne und wußte auch die alten, schon halb verklungenen Ueberlieferungen der Vorzeit in frisches Leben zurückzurufen und zur Befeuerung des edelsten Nationalgefühls zu benutzen. Wenn so den Spaniern ihr eignes Bild, die ruhmvolle Kunde der großen Vergangenheit und was noch die Gegenwart Großes oder Fesselndes bot, aus dem verklärenden Spiegel der Poesie entgegenblickte, welchen Dank und welche Bewunderung mußten sie nicht dem Dichter zollen, durch den sich jeder Einzelne in seiner Nation verherrlicht sah!

Suchen wir nun, vom Allgemeinen in's Specielle hinabsteigend, einen Ueberblick über die verschiedenen dra-

matischen Leistungen Lope's zu gewinnen, so können wir nicht umhin, zunächst einen Ausdruck des Erstaunens über die unendliche Mannigfaltigkeit des Stoffes, den er bewältigt hat, wie über die große Verschiedenheit der künstlerischen Gestaltung, die man bei ihm antrifft, laut werden zu lassen. Seine Schaubühne liegt wie ein Weltall voll unübersehbaren Reichthums innerer und äußerer Erscheinungen vor uns. Es gibt vielleicht in der Geschichte und Sage aller Völker alter und neuer Zeit keinen sich nur irgend zu dramatischer Behandlung eignenden Gegenstand, den er nicht bearbeitet hätte; er hat die umfangreichsten Staatsbegebenheiten und kriegerischen Ereignisse eben so wohl wie die subtilsten Discussionen der scholastischen Theologie auf die Bretter gebracht; Süjets, deren Bewältigung für jeden Anderen eine Unmöglichkeit gewesen wäre, haben sich unter seinen Händen wie von selbst zu Dramen gestaltet. Kein Theater irgend einer Nation hat eine Gattung oder Abart von Schauspielen aufzuweisen, zu der sich nicht unter seinen Stücken ein Typus auffinden ließe. Eben die angedeutete Mannigfaltigkeit macht aber die Aufgabe, einen Abriß von Lope's Theater zu liefern, in dem weder das Ganze über dem Einzelnen, noch Dieses über Jenem vergessen wird, äußerst schwierig, zumal in den engen Gränzen, die uns hier gezogen sind. Eine Zergliederung und ausführliche Beurtheilung einiger einzelnen Stücke würde — so viel ist gewiß — einen sehr unzulänglichen Begriff von dem ganzen Vorrath geben; die Besprechung einer größeren Menge von Schauspielen nach allgemeinen Gesichtspunkten dagegen läuft Gefahr, keine concrete Anschauung vom Einzelnen zu liefern. Dennoch ist das Letztere der

Weg, auf dem wir uns, innerhalb der uns einmal auferlegten Schranken, dem Ziel unserer Aufgabe am meisten annähern zu können glauben; und zwar werden wir, zur Erleichterung der Uebersicht, die Dramen unseres Dichters bald dem Stoff bald der Behandlung nach in verschiedene Classen sondern. Die Inhaltsangaben, welche wir von einzelnen Stücken liefern, können natürlich nur ganz kurz gefaßt werden, und haben mehr den Zweck, den Leser im Allgemeinen mit einer Anzahl der von Lope bearbeiteten Stoffe, als mit der dramaischen Gestaltung, die er ihnen gegeben hat, bekannt zu machen.

In Rücksicht auf die Behandlung heben sich erstlich mehrere Unterschiede zwischen den Werken aus Lope's früherer und denen aus seiner späteren Periode hervor. Von einer scharfen chronologischen Scheidungslinie kann hier natürlich nicht die Rede sein; aber wir wissen aus dem Prolog zum Peregrino, welche seiner Stücke vor 1604 geschrieben sind, und bemerken in diesen so viele durchgehende gemeinsame Züge, daß wir befugt sind, auch unter den übrigen diejenigen, welche hiermit Uebereinstimmung zeigen, als ältere Arbeiten des Dichters anzusehen. Als Hauptmerkmal dieser, der ersten Hälfte von Lope's dramatischer Laufbahn angehörenden, Comödien ist anzuführen: Fülle von Phantasiegebilden, Empfindungen und Leidenschaften, Häufung von Ereignissen auf Ereignisse, große Menge von Figuren, Thaten und Begebenheiten, kurz ungemeiner, aber nicht gehörig vertheilter und ausgesparter Reichthum der Handlung. Alles bewegt sich in rasch fortschreitendem Gange; lange Reden werden gänzlich gemieden; der Dialog ist rapid und von beinahe epigrammatischer Schärfe. Auch die Exposition wird

immer als Handlung in den Anfangsscenen vorgeführt, nie in einen Bericht gefaßt. In Absicht auf die Sprache macht sich bemerkbar: die am meisten angewandten Versmaaße sind Redondillen und Quintillen, aber auch fünffüßige Jamben ohne Reim kommen häufig vor; die Romanze dagegen wird selten und in der Regel nur für Erzählungen gebraucht. Als prägnante Beispiele solcher Stücke in Lope's älterer Manier seien **Los tres diamantes** und **La fuerza lastimosa** angeführt. In den Werken der späteren Zeit weicht dann die Ueberfülle der Aktion einer mehr berechneten Anordnung; ohne daß deshalb der Beweglichkeit der äußeren Darstellung Abbruch geschähe, findet sich hier eine feinere Ausmalung und Nüancirung des Details; die Stimmungen und Gemüthszustände, die Uebergänge von einer Seelenstimmung in die andere entwickeln sich deutlicher; die Stellung der Theile zum Ganzen, die Anordnung der Gruppen des Personals zeigt mehr Ebenmaaß. Der Grundsatz, möglichst Alles bis auf die Nebenumstände vor den Augen der Zuschauer geschehen zu lassen, ist aufgegeben; wenn früher oft ungehörige, den Gang der Haupthandlung unterbrechende, Scenen eingeschaltet wurden, um Begebenheiten darzustellen, die füglich hätten berichtet werden können, so treten hier in solchen Fällen Erzählungen ein. Die reimlosen Hendekasyllaben weichen fast ganz; dagegen nimmt die Romanzenform mehr überhand und wird auch für den Dialog gebraucht. Sollen Beispiele von dieser Classe genannt werden, so seien es die **Discreta enamorada** und die **Dama melindrosa**. Es verdient noch bemerkt zu werden, daß Lope seine ganze Gluth und Fülle der Imagination, seine ganze Geschicklichkeit im Erfinden

und Fortspinnen eines dramatischen Plans bis an das Ende seiner Laufbahn bewahrt zu haben scheint. Zwei Comödien, von denen man weiß, daß sie Erzeugnisse seiner letzten Lebensjahre sind, die **Moza de Cántaro**, in der er sich auf 1500 schon von ihm geschriebene Stücke beruft und **las Bizarrias de Belisa**, an deren Schluß er sagt er habe sich den Musen, die er schon verlassen, von Neuem zugewandt, gehören zu seinen gelungensten Schöpfungen.

Mustern wir die ungeheure Zahl seiner Schauspiele nach den Stoffen, die sie behandeln, so tritt uns an der Spitze eine lange Reihe von Gemälden aus der spanischen Geschichte und Sage entgegen. Lope de Vega war von einer glühenden Begeisterung für sein Vaterland erfüllt und hat keine Gelegenheit versäumt, den Ruhm und die Ehre seines Volkes, die Großthaten der spanischen Nationalhelden, mit glänzenden Farben zu verewigen. Die Menge und Mannigfaltigkeit seiner Darstellungen auf diesem Gebiet ist so groß, daß sich selbst aus den noch vorhandenen eine beinahe vollständige Gallerie aller erheblichen Bilder aus der spanischen Geschichte zusammenstellen ließe. Wir haben — um die ganze Strecke nur nach einigen Hauptstationen zu durchmessen — in **La amistad pagada** die Kämpfe der alten Cantabrer gegen die römische Uebermacht; in **El Rey Wamba** die anarchischen Bewegungen des schon den Einsturz drohenden Gothenreichs; in **El ultimo Godo de España** den Verrath des Grafen Julian, den Untergang des Rodrigo und den Sieg der mohammedanischen Waffen; in **El primer Rey de Castilla** dann die ersten Triumphe der wieder erstarkenden christlichen Monarchie; in **Las almenas de Toro** die Streitigkeiten zwischen

Sancho dem Starken und seinen Schwestern Urraka und Elvira, seine Ermordung durch Bellido Dolfos, und als Fahnenträger des castilianischen Ruhms den Cid; in **El Sol parado** die glorreichen Kriegsfahrten Ferdinands des Heiligen; in **Lo Cierto por lo Dudoso** die ersten Keime zu jenen Zwistigkeiten zwischen Peter dem Grausamen und Heinrich von Trastamare, die so furchtbar enden sollten; in **Los Ramirez de Arellano** den furchtbaren Brudermord auf dem Felde Montiel; in **El milagro por lo Zelos** die Zeit Johanns II. in einem ihrer denkwürdigsten Ereignisse, dem Sturz des Alvaro de Luna; in **El piadoso Aragonés** die Geschichte des unglücklichen, obgleich keineswegs schuldlosen Carl von Viana, seiner zweimaligen Empörung gegen den Vater, seiner Gefangenschaft und endlich seines tragischen Todes, durch welchen Ferdinand (der Katholische) Thronerben von Aragon ward; in **El cerco de Santa Fé** den glorreichen Kampf, der den letzten maurischen Thron auf der Halbinsel stürzte; in **La vitoria del Marques de Santa Cruz** endlich eine Kriegsthat, an welcher der Dichter selbst als Jüngling Theil genommen hatte.

Eine strenge Scheidung dieser Stücke in geschichtliche und aus der Sage entlehnte ist nicht möglich; denn in den Ueberlieferungen aus der älteren Zeit fließen beide Gebiete ununterscheidbar in einander; mit den neueren Begebenheiten aber sind oft Traditionen, von denen die Geschichte nichts weiß, oder eigne Zuthaten des Dichters verschmolzen. Wenn indessen die Darstellung historisch genannt zu werden verdient, welche vom Geist der Geschichte durchdrungen ist und die bedeutenden Erscheinungen der

Zeit, jede in ihrem eigenthümlichen Lichte vorzuführen weiß, so dürfen zahlreiche Lope'sche Compositionen mit vollem Rechte historische Dramen genannn werden, ja man kann zweifeln ob irgend eine Literatur Trefflicheres in dieser Gattung aufzuweisen habe. Wir sehen den Dichter in den Geist der vergangenen Jahrhunderte versunken; er ruft die geschwundenen Geschlechter der Menschen von Neuem in's Dasein; er weiß die Lebenspunkte jeder Zeit in ein treues Bild zu sammeln und läßt uns in dem Aufblühen und Hinwelken der Generationen das geheime Weben, das Schaffen und Zerstören des Weltgeistes ahnen. Die Anschaulichkeit, in der er Thaten und Begebenheiten an uns vorüber schweben läßt, die Richtigkeit, mit der er Ton und Farbe der verschiedenen Zeitalter trifft, verdient Bewunderung, ja aus manchen dieser Stücke ließe sich mehr Licht über die Perioden verbreiten, die sie behandeln, als aus Chroniken oder trockenen Compilationen der Geschichtschreiber. Das ganze Leben und Treiben, alle Bestrebungen und Verhältnisse, alle Abstufungen im Adel uub Volk des jedesmal dargestellten Zeitraums stehen in überzeugender Wahrheit und Wirklichkeit vor uns. Das Bestreben, einer. jeden Periode das angemessene Colorit zu geben, dehnt sich bisweilen bis auf die Sprache aus; die Comödie **Las famosas Asturianas** ist ganz in dem Styl der ältesten Monumente der castilianischen Literatur geschrieben. Auch sonst noch zeugen hundert kleine Züge, die nur durch ein sorgfältiges Studium eruirt werden konnten, von einer genauen Durchforschung und Kenntniß der Geschichte. Aber es gehörte auch eine seltene Divinationsgabe und poetische In-

tuition dazu, um alles dies so anschaulich vor uns hinzustellen, daß wir es mitzuerleben glauben.

Ganz besonders scheint Lope sich in Schilderungen aus den Zeiten des ersten Wiederaufstrebens der spanisch-christlichen Reiche gefallen zu haben. Er liebt es, uns jene alten ländlich-einfachen Castilianer zu zeigen, die eine patriarchialische Herrschaft über ihre Untersassen üben, bald ihre Aecker bestellen, bald das Schwert gegen die Ungläubigen führen. Alle diese Gemälde, z. B. in **los Prados de Leon, los Tellos de Meneses, los Benavides** und vielen anderen, sind von einer Jugendfrische und Kraft, daß ein unbefangener, nicht ganz durch die farblosen Gebilde, die in jetziger Zeit für Poesie ausgegeben werden, verdorbener Sinn sich ihnen unmöglich versagen kann; und wie oft auch Aehnliches wiederkehrt, der Reiz bleibt immer neu. Die ganze Anmuth, der ganze Zauber der ächten Pastoralpoesie ist hier mit dem gewichtigen Ernst der Heldendichtung verschmolzen. Keiner hat so, wie Lope, den tüchtigen Kern der spanischen Nation geschildert, ihren einfachen, demuthsvoll dem Himmel zugewandten Sinn, ihre Genügsamkeit, ihren vom Gefühl eines freien Daseins gehobenen Muth, ihre Entschlossenheit, zur Vertheidigung ihres Glaubens jeden Augenblick Gut und Leben zu lassen. Dabei durchbringen sich Stoff und Form seiner Darstellung auf's innigste; es herrscht in dieser eine Enthaltsamheit in der Färbung, eine Natürlichkeit und schlichte Unbefangenheit, wie man sie sonst nur in Producten der Volkspoesie findet. Diese Ritter reden nicht viel; aber was sie sagen, das sind schwerwiegende Worte, denen die That auf dem Fuße folgt; das Außerordentlichste wird voll-

bracht, als ob es eine Kleinigkeit wäre. Man glaubt die alten erzgepanzerten Gestalten mit Helm und Schild aus den Nischen und von den Grabsteinen des Domes von Burgos in's Leben treten zu sehen. Alles ist riesenhaft in diesen Bildern, der gewaltige Wille und die eherne Kraft der Männer, wie der hohe Adel und Ernst der Frauen, die kräftigen Tugenden, wie die ungeheuren Leidenschaften und Verbrechen. Und welche charactervolle Unterscheidung in allen Gestalten! Neben der Seelengröße und dem schon vom Leben geprüften Selbstgefühl des Greises der unbändige Trotz der Jünglinge! Mit wie individuellem Leben sind selbst die Nebenfiguren ausgestattet, Priester und Mönche, Bauern und Hirten, Führer des Heeres und gemeine Krieger! Sehr bezeichnend für die Epoche, in welche die Handlung fällt, ist auch die Rohheit und die streitsüchtige, man möchte sagen, brutale Tapferkeit, die einzelnen Helden, z. B. dem Bernardo del Carpio und dem Mudarra, geliehen wird, und diesen eine auffallende Aehnlichkeit mit Shakespeare's Hotspur und Bastard Faulconbridge gibt. Ganz hiermit harmonirt dann auch die wilde, abgerissene Darstellung. Und wie anziehend, wie ganz aus dem spanischen Charakter geschöpft ist die Mischung von hochfahrendem Stolz und liebevoller Hingebung, von Pochen auf eignes Recht und Hochachtung für die, sich Alles unterordnende, Lehnspflicht, von Edelsinn und Barbarei, von unwandelbarer Treue in der Freundschaft und von hartnäckiger Feindschaft! Wie characteristisch der Ton der Andacht, der, wie eine Hymne durch den Sturm, durch das Kampfgetöse dieser gewaltigen Dichtungen erschallt! Endlich, überblicken wir das Ganze der Handlung, welch ein unaufhaltsamer Gang, wie viel

Leben und Regsamkeit in allen Theilen! Welche Illusion der Wirklichkeit, die uns mitten in das bewegteste Dasein hineinreißt, in diesen vorüberfliehenden Gruppen, diesen sich vor uns aufrollenden Kriegsscenen, in deren Schlachtgetümmel man sich versetzt glaubt! Und dann, wenn wir unter die Mauren geführt werden und ihr Leben sich näher entfalten sehen, wie in **El Hijo de Reduan**, el **Bastardo Mudarra** u. s. w., welche Gluth und orientalische Pracht, welche wollustathmende Weichheit der Farben, zugleich aber auch welche Effecte in den Gegensätzen des prahlerischen Stolzes und der Ueppigkeit auf der einen Seite zu der Einfachheit und Tüchtigkeit auf der anderen!

Um diese Dramen richtig aufzufassen, übersehe man nicht, daß viele derselben unmittelbar aus dem Born der Volkspoesie geschöpft sind. Das zuletzt genannte Stück z. B., das die Geschichte von den Infanten von Lara und der Blutache um sie behandelt, dann **El Conde Fernan Gonzalez**, in dem der berühmte, schon im 14. Jahrhundert durch ein Epos gefeierte, Nationalheld von Castilien auftritt, und die beiden, welche den Bernardo zum Mittelpunkt haben, **El Casamiento en la muerte** und **Las mocedades de Bernardo del Carpio**, schließen sich auf's engste an noch vorhandene alte Romanzen an, die oft, selbst den Worten nach genau, in ihnen wiederklingen. Bei anderen lassen sich zwar ähnliche Quellen nicht mehr nachweisen; unverkennbar aber haben ihnen gleichfalls nationale, seitdem verschollene Lieder zu Grunde gelegen; so den **Doncellas de Simancas**, einer der glänzendsten und schwungreichsten Comödien, welche die Jungfrauen von Simancas verherrlicht, deren Hochherzigkeit

ihre Vaterstadt von dem schimpflichen Tribut der hundert Mädchen befreit, den die Christen jährlich an die Ungläubigen zu entrichten hatten [135]), dem **Primer Fajardo**, dem **Principe despeñado** u. s. w. Es fehlt jedoch Alles daran, daß dieses Anschließen an Ueberliefertes das Verdienst des Lope schmälerte; vielmehr muß ihm die weise Benutzung der von der Tradition dargebotenen Elemente besonders hoch angerechnet werden, ja man kann ihn den Vollender der spanischen Volkspoesie nennen und behaupten, daß diese in seinen Werken ihren Abschluß und ihre höchste Vollendung gefunden habe. — Der Inhalt von einigen dieser Stücke möge kurz angegeben werden.

El Conde Fernan Gonzalez schildert die zuerst aufstrebende Größe und Unabhängigkeit der Grafen von Castilien, die bisher unter der Lehnsherrschaft von Aragon gestanden. In der ersten Scene sehen wir den Grafen Fernan Gonzalez wie er sich auf der Jagd verirrt hat und bei einem frommen Eremiten Zuflucht sucht. Der letztere weissagt ihm seine künftigen Siege und die einstige Größe Castiliens. Die schon besorgten Begleiter des Grafen finden endlich den Verirrten und verkünden ihm die eben angelangte Nachricht von einem Einfall der Mohren. Auf diese Kunde eilen Alle unter Anführung des berühmten Helden und unter den Segenswünschen des Eremiten in den Kampf. Die nächsten Scenen schildern den Verheerungszug der

[135]) Daß dieses Ereigniß nicht vom Dichter erfunden ist, sondern auf einer alten Tradition beruht, wird durch die von Sanchez herausgegebene Lebensgeschichte des H. Millan vom Erzpriester von Hita bewiesen. Denselben Stoff hat Lope noch in den **Famosas Asturianas** behandelt.

Feinde, den Jammer der Dorfbewohner und dann den glänzenden Sieg des Fernan Gonzalez, der am Schlusse des ersten Akts durch festliche Spiele der Landleute gefeiert wird. Im zweiten Akt treffen wir den Grafen am Hofe von Leon, wohin er zu den Cortes geladen ist. Die Königin sinnt auf Rache an ihm, weil er ihren Bruder, den König von Navarra, im Zweikampf getödtet hat; sie läßt ihm daher von Navarra aus Vorschläge zur Vermählung mit einer dortigen Prinzessin machen; aber kaum ist Fernan Gonzalez, der die Einladung annimmt, in Pampelona angelangt, so wird er in einen Kerker geworfen. Die Castilianer, ihres Führers beraubt, sehen sich auf allen Seiten von Feinden bedrängt; aber sie lassen ein lebensgroßes Bildniß des Grafen formen, welches dem Heere vorangetragen wird und welchem sie feierlich in alle Gefahren zu folgen schwören. Sogar das Bild des großen Feldherren flößt den feindlichen Heeren Schrecken ein und verschafft den castilianischen Waffen den Sieg. Eine gewaltsame Befreiung des Grafen ist indessen nicht mehr nöthig, denn dieser hat sich durch Hülfe der Infantin von Navarra seiner Haft entzogen, langt glücklich bei seinen Treuen an und säumt nicht, sich mit seiner Retterin zu vermählen. — Im dritten Akt befindet sich Fernan Gonzalez von Neuem in Leon, um seiner Lehnspflicht zu genügen. Er geräth mit dem König in Streit und wird als Aufrührer mit schwerer Gefängnißstrafe belegt; allein seine treue Gemahlin kommt ihm abermals zu Hülfe, besucht ihn im Kerker, wechselt die Kleider mit ihm und läßt ihn entfliehen, während sie an seiner Stelle zurückbleibt. Fernan Gonzalez glaubt sich nach diesen Vorgängen aller Rücksichten für den Lehnsherren entbunden, und rückt

offen gegen Leon in's Feld; seine Waffen sind siegreich und er dictirt nun, nachdem er seine Gemahlin wieder umarmt, dem Könige die Friedensbedingungen. Der Letztere hat vor langen Jahren ein schönes arabisches Roß von ihm gekauft und sich dabei verpflichtet, für jeden Tag, den er mit der Bezahlung desselben zögern werde, das Doppelte der Kaufsumme zu entrichten. Der Graf fordert nun die Bezahlung dieser rückständigen Summe, oder Anerkennung der vollen Unabhängigkeit von Castilien; jene Forderung aber ist so ungeheuer groß, daß das ganze Königreich Leon nicht im Stande ist, sie zu befriedigen, und so muß der frühere Lehnsherr sich wohl bequemen, die Grafen von Castilien für frei von jeder Vasallenpflicht und für selbstständige Herrscher zu erklären.

El casamiento en la muerte. Ximena, Schwester des Königs Alfons des Keuschen, hat dem Grafen von Saldaña in verbotenem Liebesverhältniß einen Sohn, Bernardo del Carpio, geboren. Der König, über diese Verbindung erzürnt, ließ die Schwester in ein Kloster stecken, den Grafen in einen düsteren Kerker werfen, den Sohn aber in gänzlicher Unwissenheit über seine Herkunft auferziehen. Bernardo zeichnet sich schon als Knabe in allen ritterlichen Uebungen aus und erlangt bald den Ruhm des kühnsten und tapfersten Ritters am ganzen Hofe. Alfons, der von den Mohren bedrängt wird, hat Karl den Großen um Hülfe angerufen und ihm als Lohn für seinen Beistand die Abtretung eines Theiles seiner Länder zugesagt. Dieser Schritt erregt allgemeine Entrüstung unter den Asturischen Edlen, und Bernardo stellt sich an die Spitze einer aufrührerischen Bewegung, welche den König nöthigt,

sein Versprechen zurückzunehmen. Mit den sehr kräftig gehaltenen Auftritten, wie die Großen ihr empörtes Nationalgefühl aussprechen und Bernardo seinem Oheim den Text liest, beginnt das Stück. Hierauf werden die Zuschauer an den Hof Karls des Großen versetzt, wo gerade vor dem Aufbruch nach Spanien ein festliches Turnier zur Feier des für den Kaiser so vortheilhaften Vertrages gehalten wird. Wir begegnen hier dem Roland, Reinhold und den übrigen Paladinen, und werden Zeugen der durch die Romanzen so gefeierten Liebschaft zwischen Durandarte und Belerma. Diese Scenen sind in ihrer Art eben so trefflich, wie die, welche das Stück eröffnen, und voll romantischer Anmuth. Plötzlich tritt Bernardo ungestüm und ohne sonderliche Zeichen von Ehrerbietung in den Saal, in welchem sich Karl, umgeben von dem glänzenden Kreise von Rittern und Damen, befindet. Der Gesandte setzt sich ohne Weiteres vor den Kaiser hin und erklärt ihm geradezu, er solle sich keine Hoffnung machen, je einen Fuß breit Erde auf spanischem Boden zu besitzen. Dieses trotzige Benehmen erregt unter den Paladinen allgemeines Erstaunen; Roland aber sagt, die Kühnheit Bernardo's gefalle ihm sehr wohl, und freut sich, in dem Kriege, den Karl nun an Alfonso erklärt, seine Kräfte mit denen eines ebenbürtigen Gegners messen zu können. Der zweite Akt zeigt uns das Schlachtfeld von Roncesval. Alfonso hat sich mit den Mohren verbunden, um dem gemeinsamen Feind den Uebergang über die Pyrenäen zu wehren. Das Haupt des ganzen Heeres ist Bernabo, der inzwischen seine Herkunft erfahren und vom Könige das Versprechen erhalten hat, daß er, falls er den Sieg erkämpfe, seinen Vater befreit sehen solle. Die Schlacht

beginnt; bei der höchst gelungenen Schilderung derselben sind die Volksromanzen mannigfach benutzt. Man sieht den Durandarte, wie er sterbend einem Waffengefährten befiehlt, sein Herz an Belerma zu bringen. Die Niederlage ist vollständig und Roland fällt (nach der spanischen Tradition) von Bernardo's eignen Händen. Im dritten Akt ist zuerst in einer episodischen Scene die Legende von dem „Felsen von Frankreich" benutzt. Die Mohren haben einen Verwüstungszug über die Pyrenäen unternommen und sengen und brennen, wohin sie kommen. Unter andern Flüchtigen tritt Dudon, ein französischer Ritter, von einem feindlichen Schwarme verfolgt, auf. Er trägt ein Bild der heiligen Jungfrau, das er vor den Ungläubigen retten will; als die Verfolger nahen, öffnet sich ein Felsen und verschließt das heilige Bild. Hierauf werden wir wieder an den Hof Alfonso's des Keuschen versetzt, wo der glorreiche Sieg durch einen glänzenden Triumphzug gefeiert wird. Bernardo fordert nun für die vollbrachte That den verheißenen Lohn, und verlangt nicht allein die Befreiung des Vaters, sondern auch dessen Vermählung mit Ximenen, damit der Makel der unehelichen Geburt von ihm genommen werde; aber der undankbare König gibt ausweichende Antworten. Bernardo ist außer sich vor Schmerz, doch vergeht er sich bei Lope nie an der Lealtad (während die Romanzen ihn in offene Empörung ausbrechen lassen), sondern sinnt nur darauf, dem Oheim neue Verpflichtungen aufzulegen, um ihn endlich zur Erfüllung seines Versprechens zu bestimmen. Als er einst den Alfonso aus dringender Lebensgefahr befreit hat, scheint er am Ziele seiner Wünsche zu stehen; er erhält einen Ring, auf dessen Vorzeigung ihm der Graf von Sal-

haña ausgeliefert werden soll, eilt sogleich in den Kerker, stürzt dem Vater, den zu sehen er sich so lange gesehnt hat, in die Arme und bedeckt ihn mit seinen Küssen, — aber keine Regung antwortet seinen stürmischen Freudenbezeugungen; die Glieder des Gefangenen sind starr und kalt. Bernardo sinkt jammernd über die Leiche hin, und holt dann, sich ermannend, seine Mutter Ximena herbei, damit sie mit dem Todten den Trauring wechsele. Mit dieser Scene schließt das Stück.

Las doncellas de Simancas. Mauregato, der usurpatorische König von Asturien, hat mit den Mohren einen Vertrag geschlossen, wonach dem Chalifen von Córdova jährlich hundert der schönsten christlichen Jungfrauen geliefert werden müssen. Dieser Tribut wird von dem ganzen Lande für schimpflich gehalten, und mehrere Vasallen treten deshalb in offene Opposition gegen den König, unter ihnen Nuño Valdes und der junge Ritter Iñigo Lopez. Nuño hat zwei durch ihre Schönheit weitberühmte Töchter, deren älteste, Leonor, von Iñigo geliebt wird. Leonor hat einmal hingeworfen, daß es eine Schmach für die Spanier sei, der Auslieferung christlicher Weiber an die Ungläubigen ruhig zuzusehen. Sogleich unternimmt ihr Geliebter, nur von zehn tapfern Rittern begleitet, einen Zug in das feindliche Gebiet, um die Jungfrauen, welche zuletzt fortgeführt worden sind, zu befreien; allein er unterliegt der Uebermacht und wird gefangen vor Abdallah, den Sohn des Chalifen, geführt. Dieser bedroht ihn zur Strafe seines Unterfangens mit dem Tode, wird aber durch den Heldensinn, den der Spanier bei dieser Gelegenheit zeigt, so zur Bewunderung hingerissen, daß er ihm das Leben und die Freiheit schenkt. Iñigo

tritt, voll Dankes gegen den edelmüthigen Mohren, die Rückreise an; plötzlich gesellt sich ein Ritter in christlicher Tracht zu ihm, in dem er zu seinem nicht geringen Erstaunen den Abdallah erkennt. Dieser erzählt, der Zufall habe ihm das Bild einer Christin von wunderbarer Schönheit zugeführt, und er sei durch den bloßen Anblick desselben so bezaubert worden, daß er nicht ruhen wolle, bevor er das Original aufgefunden und sich zu eigen gemacht. Er verlangt nun von Iñigo, daß er ihm, zum Danke für die ihm geschenkte Freiheit, behülflich sei, die Schöne zu entdecken und in seine Arme zu führen. Iñigo läßt sich das Portrait zeigen und erkennt darin mit Schrecken seine Leonor. Der Kampf zwischen der Liebe und der Pflicht der Dankbarkeit in seiner Brust ist schwer, aber er kann die Geliebte dem Ungläubigen nicht überliefern, und eilt, um das Band unauflöslich zu machen, sich förmlich mit ihr zu verloben; alsdann erklärt er dem Abdallah, seine Verpflichtung gegen ihn habe aufgehört; er kehre als Gefangener in seine Macht zurück. Abdallah ist hiermit unzufrieden, will durchaus in den Besitz der schönen Leonor gelangen, und wendet sich deshalb an den König Mauregato. Dieser, der den Nuño als seinen Feind haßt, ist bereit, das Begehren zu erfüllen; Nuño's Wohnung in Simancas wird von Bewaffneten umzingelt und dessen Töchter nebst fünf anderen Jungfrauen der Stadt sollen den Mohren übergeben werden. Iñigo bietet Himmel und Erde auf, die Geliebte zu befreien, und fordert das Volk auf, einen mannhaften Entschluß zu fassen und das schmähliche Joch abzuschütteln; aber die Furcht vor dem Tyrannen hält Alle gefesselt. Die Mädchen werden abgeführt; Leonor jedoch,

die kühnste unter ihnen, ermahnt sie mit flammenden Worten, bevor es zum Aeußersten komme, den Tod der Schmach vorzuziehen, und ersinnt dann einen kühnen Plan zur Rettung, der sogleich ins Werk gesetzt wird. Die Gefangenen benutzen einen Augenblick, wo sie von ihren Wächtern nicht beobachtet werden, bemächtigen sich ihrer Waffen und entfliehen in einen an der Straße gelegenen Thurm, in dem sie sich verschanzen. Aufgefordert, sich zu ergeben, erscheinen sie auf der Spitze des Thurms und Leonor spricht im Namen Aller: „In dem Vertrage wegen der Auslieferung christlicher Jungfrauen an die Mohren ist festgestellt, daß diese Jungfrauen gesund und im vollkommenen Besitz aller ihrer Glieder seien — seht, ob wir dazu taugen!“ und nun zeigen Alle ihre verstümmelten linken Arme, von denen sie die Hände abgehauen haben. Abdallah verlangt dessenunerachtet, sie fortzuführen; aber das Volk, die heroische That bewundernd, eilt, unter Iñigo's Anführung, sie zu befreien und Alle stürmen mit gezogenen Schwertern zum Mauregato, von dem sie ein Gesetz ertrotzen, welches die Stadt Simancas für alle Zukunft von der Verpflichtung zum Tribut der hundert Mädchen ausnimmt.

Los Benavides. Zwischen den Großen von Leon hat sich ein heftiger Streit über die Erziehung des jungen Königs Alfonso erhoben; Payo de Vivar, einer der mächtigsten, aber übermüthigsten, will ihn auf seine Güter entführen und beleidigt den greisen Mendo de Benavides, der hiergegen Opposition macht, auf die gröblichste Art. Mendo will sogleich Rache für den Schimpf nehmen, fühlt aber seine Kräfte zu schwach und wird von den Uebrigen zurückgehalten, so daß er niedergebeugt und über die Ohnmacht des Greises

klagend den Hof verläßt. Die Großen kommen zuletzt dahin überein, die Aufsicht über den König dem Grafen Melen Gonzalez anzuvertrauen. — Der Dichter führt uns nun auf den Stammsitz der Benavides, und zuerst zu den unschuldigen Spielen und Vergnügungen des Sancho und der Sol, zweier jungen Landleute, die, obgleich halb noch Kinder, doch schon eine Liebesregung für einander empfinden. Diese Scene ist reizend und in der besten Manier des Dichters. Bald tritt Mendo auf und klagt seiner Tochter Clara in einer leidenschaftlichen Rede die erlittene Schmach, wobei er ihr vorwirft, daß sie nicht vermählt sei und keinen Sohn geboren habe, der als sein Rächer auftreten könne. Da enthüllt Clara ein Geheimniß, das sie bisher sorgfältig verborgen; sie hat in früheren Jahren die Augen des Königs Bermudo auf sich gezogen und von ihm ein Eheversprechen erhalten, das indessen nicht zur Erfüllung gelangt ist. Die Früchte dieser Verbindung sind Sancho und Sol, die selbst von ihrer Abstammung keine Ahnung haben und ganz wie geringe Dorfbewohner auferzogen worden sind. Diese Kunde richtet den alten Mendo wieder auf; er verzeiht der Tochter den Fehltritt und ist glücklich, einen Enkel zu haben, der die Rache für die ihm widerfahrene Beleidigung übernehmen könne. Er stellt nun mit Sancho mehrere Versuche an, die seinen Muth erproben sollen; sie alle fallen glücklich aus, und der Alte jubelt, da ihm an der Kühnheit des Jünglings kein Zweifel mehr bleibt; er enthüllt ihm seine Herkunft und die Pflicht, die ihm als dem Enkel eines entehrten Greises obliege; Sancho betrauert zwar, der Liebe zur Sol, die er nun als seine Schwester erkennt, entsagen zu müssen, freut sich aber, zu hören, daß edles

Blut in seinen Adern fließe, und brennt vor Begier, den frechen Payo de Vivar zu züchtigen. Am Hofe ist unterdessen, durch Payo's Uebermuth veranlaßt, neuer Zwist ausgebrochen; aber der junge König beginnt, seine Autorität zu zeigen und verbannt den Unruhestifter aus seiner Nähe; dieser geht drohend und Rache brütend ab. Gleich darauf erscheint Sancho, der, den Widerstand der Trabanten nicht beachtend, bis in's Vorzimmer des Königs gedrungen ist; er fragt mit barscher Stimme nach Payo de Vivar; seine Keckheit und der bäurische Trotz, mit dem er auftritt, belustigt die Ritter, und einer von diesen gibt sich für Mendo's Beleidiger aus; aber der Scherz endet übel, denn Sancho stürzt sogleich auf den vermeintlichen Payo zu und bringt ihn um's Leben. — Wir können der Handlung des Stückes nicht durch ihren ganzen Verlauf folgen nnd heben nur das Wesentlichste hervor. Sancho lebt in dem Wahn, die ihm obliegende Rache ausgeführt zu haben, und geht inzwischen auf andere Thaten aus; der Zufall will, daß er der Schwester Payo's, Elvira, das Leben rettet, und durch diese auf das Schloß ihres Bruders geführt wird. Hier erfährt er, daß der Todtgeglaubte noch lebt, und es entsteht ein heftiger Kampf zwischen der Pflicht gegen Mendo und der Liebe zu Elviren in ihm; die letztere hält ihn wenigstens einstweilen ab, etwas gegen Payo zu unternehmen. Unterdessen hat dieser, um sich am Könige zu rächen, den Mohren zu einem Einfall in Leon Vorschub geleistet. Der junge Alfonso ist gerade auf einer Reise begriffen und ruht, von allen seinen Begleitern verlassen, von den Mühen des Weges aus, als er von einem Schwarm der Ungläubigen überfallen wird; schon führen ihn die Feinde davon, da

erscheint Sancho, befreit ihn und trägt ihn mit eigner Lebensgefahr auf den Armen davon. Inzwischen ist Payo durch königlichen Befehl entboten worden, sich zum feierlichen Zweikampfe mit Mendo oder dessen Stellvertreter einzufinden. Mendo harrt sehnsuchtsvoll auf seinen Enkel, weil er den eignen Kräften für den Kampf mißtraut; da aber der Stellvertreter nicht erscheint, so ermannt er sich selbst und streckt den Gegner todt zu Boden nieder. Gleich darauf langt die Nachricht von der Gefangennehmung des Königs an; allgemeine Bestürzung unter den Großen, bis Sancho mit dem Geretteten erscheint, von Allen wegen seiner That gepriesen und von Alfonso zum Danke nicht allein mit reichem Grundbesitz belohnt, sondern auch als Bruder anerkannt wird. Sancho's Vermählung mit Elviren besiegelt hierauf die jetzt hergestellte Eintracht zwischen den Häusern Benavides und Vivar.

El principe despeñado. Am Hofe von Navarra befehden sich nach dem Tode des Königs Garcia zwei Parteien, deren eine den D. Sancho, den Bruder des Verstorbenen, auf den Thron erheben will, die andere aber für die Rechte des noch ungeborenen Sohnes desselben streitet. Als die Anführer dieser Parteien stehen die Brüder Guevara da, und zwar vertheidigt Don Martin die Ansprüche Sancho's, Ramon die des zu erwartenden Prinzen. Der Letztere muß endlich weichen; er zeiht seinen Bruder und dessen ganze Partei des Eigennutzes, prophezeiht ihm wegen des Unrechts, das er begehe, die Rache des Himmels, und verläßt den Hof, um sich in die Einsamkeit zurückzuziehen. Sancho wird nun als König anerkannt und belohnt den D. Martin durch Ehren und Würden aller Art. Die schwangere Königin

Elvira legt bei ihrem Schwager und den Kronvasallen eine Verwahrung der Rechte ihres ungeborenen Kindes ein, doch ohne Gehör zu finden; bald darauf wird ihr hinterbracht, man habe die Absicht, sie zu tödten, weshalb sie den Entschluß faßt, zu entfliehen. In einer der folgenden Scenen erblickt man sie in einer wilden Gebirgsgegend, wo sie jammernd umherirrt und, da sie die Stunde der Geburt herannahen fühlt, sich nach einer Zufluchtstätte umsieht. Wir werden auf das nahe Schloß der Doña Blanca, der Gemahlin D. Martin's, versetzt; hier wird von einem Bauern berichtet, wie eine unglückliche, in Geburtswehen ringende Frau in der Nähe gesehen worden sei; es wird nach ihr ausgesandt; bald kehrt ein Diener mit dem neugeborenen Prinzen zurück und erzählt, daß die Mutter des Kindes, sobald sie den Namen der Gemahlin D. Martin's gehört habe, tiefer in's Gebirge geflohen sei. Blanca nimmt sich des Knaben, von dessen hoher Abkunft sie keine Ahnung hat, wie ihres eigenen Sohnes an. Als gerade das Tauffest gefeiert werden soll erscheint König Sancho, der in der Nähe gejagt hat, zu einem Besuche auf dem Schlosse und läßt sich bereit finden, der Pathe des Kindes zu sein. Der König wird bei'm Anblick seiner Wirthin von einer heftigen Leidenschaft für sie ergriffen und faßt den unehrenhaften Entschluß, den D. Martin zum Anführer eines Kriegsheeres zu ernennen, um während dessen Abwesenheit Doña Blanca verführen zu können. Martin leistet, ohne Arges zu ahnen, dem Befehle Folge und der König weiß sich gleich in der folgenden Nacht durch Bestechung Eingang in Blanca's Schlafgemach zu verschaffen. Die überraschte Gemahlin Martin's wirft dem Eindringenden mit Entrüstung

die Schändlichkeit seines Unterfangens nnd den Undank gegen ihren Gatten vor; aber dieser ist entschlossen, um jeden Preis, und sei es mit Gewalt, an's Ziel zu gelangen. Hiermit läßt der Dichter den Vorhang vor der Scene fallen. Im folgenden Akt kehrt Martin aus dem Kriege zurück. Er eilt in sein Schloß und findet alle Wände mit schwarzem Tuch ausgeschlagen; Blanca tritt ihm im Trauerkleidern entgegen und erzählt ihre Beschimpfnng, wobei sie einen Dolch aus dem Gürtel reißt, um sich damit zu durchbohren, aber vor der Ausführung der That ohnmächtig zu Boden sinkt; Martin schwört furchtbare Rache und beschließt diese sogleich in's Werk zu setzen, da er hört, daß der König wieder in der Nähe des Schlosses jage. Wir werden nun, wieder in eine wüste Gegend des Gebirges geführt. D. Ramon, der gleich der Königin seit lange in der Wildniß lebt, flieht, in Thierfelle gehüllt, über die Bühne; gleich darauf erscheint Martin mit geschwungenem Jagdspeer. Nachdem sich die Brüder erkannt und verständigt haben, verabreden sie, daß Ramon den König auf einen steilen Felsen locken, und Martin ihn von dort in den Abgrund stürzen soll. Der Plan gelingt; Sancho fällt als Opfer gerechter Roche, D. Martin aber läßt die herbeieilenden Ritter in dem Wahn, daß der König den Sturz durch Unvorsichtigkeit gethan habe. Die letzte Scene spielt wiederum auf dem Schlosse; die zerschmetterte Leiche des Königs wird herbeigebracht und Angesichts derselben die Unschuld Blanca's anerkannt. Zuletzt erscheint die Königin, nach welcher ausgesendet worden ist, und ihrem Sohne wird als dem rechtmäßigen Thronfolger gehuldigt.

Eine andere Aussicht, als die bisher betrachteten, bieten

die Schauspiele, deren Handlung in das spätere spanische Mittelalter verlegt ist. Mit derselben Wahrheit, mit welcher dort die einfachen Sitten, die Energie und Großartigkeit eines früheren gewaltigen Geschlechtes geschildert sind, werden hier die dunkleren Bilder eines entarteten und vielfach zerrütteten Zeitalters entrollt. Die Tyrannei der Könige, die gleißnerische Heuchelei ihrer Höflinge, der verbrecherische Ehrgeiz des Adels und sein stetes Streben, die königliche Gewalt zu schwächen, der Despotismus, den die Infanzonen, Ricoshombres und Hidalgos über ihre Untergebenen üben, die Bürgerkriege, welche die Eingeweide des Landes zerfleischen, — das Alles ist hier auf's lebendigste veranschaulicht. Wir erhalten ein furchtbar klares Bild von der Anarchie der mittleren Jahrhunderte, unter deren Streichen alle Länder Europa's, aber nur wenige so stark wie Spanien geblutet haben, von der Usurpation, der Barbarei und Wüstheit der Gewalthaber, von jenem schrecklichen Zustand, wo die Gesetze zu schwach sind, um den Schuldigen zu erreichen, und selbst die Gerechtigkeit genöthigt ist, die Formen des Despotismus anzunehmen. Um so mehr heben sich dann auf diesem düsteren Grunde die einzelnen Züge von Seelengröße und Reinheit, die Scenen ländlicher Unschuld und Einfalt, in die der Dichter die ganze Fülle seines Gemüthes ausgegossen hat. Als Beispiele der unter diese Kategorie fallenden Stücke seien angeführt:

La campana de Aragon, eine energische Schilderung der Kämpfe zwischen den Aragonesischen Großen und der königlichen Macht, die zuletzt ihr Scepter mit zerschmetternder Gewalt auf die aufrührerischen Vasallen niederfallen läßt.

La inocente sangre. Fernando IV. hatte bei seinem Regierungsantritt mit einer feindlichen Partei zu kämpfen, welche seinen Oheim Alfonso auf den Thron erheben wollte. Diese Kämpfe werden im ersten Akte geschildert. Den Anstrengungen der heldenmüthigen Königin Mutter, Doña Maria, gelingt es zuletzt, die Streitenden zu versöhnen und Alfonso zum Aufgeben seiner Ansprüche zu bewegen. In dem Kampfe haben sich auf Seiten des Königs besonders die beiden Brüder Caravajal hervorgethan. Diese ziehen durch ihr etwas hochfahrendes Benehmen den Haß von einigen der andern Ritter, und namentlich den eines gewissen D. Ramiro auf sich. Ramiro's Groll gegen D. Juan de Caravajal wird noch dadurch vermehrt, daß dieser sein bevorzugter Nebenbuhler bei einer schönen Dame, Doña Anna, ist. Bei den Festlichkeiten, welche zur Feier der wiederhergestellten Ruhe zu Burgos veranstaltet werden, wird Gomez de Benavides, ein Günstling des Königs, im Volksgedränge ermordet. Fernando, den Tod seines Lieblings tief betrauernd, bietet Alles auf, um den Mörder zu entdecken, und D. Ramiro benutzt diese Gelegenheit, um seine Rachsucht zu kühlen, indem er mittels bestochner Zeugen die Brüder Caravajal für die Urheber der That ausgibt. Der König schenkt dieser Aussage, welche durch täuschende Nebenumstände Wahrscheinlichkeit gewinnt, nur allzu leicht Glauben und verurtheilt die edlen und ganz unschuldigen Brüder zum Tode. Die Bitten, welche die vornehmsten Großen des Reiches für sie einlegen, die Klagen der Doña Anna, die sich jammernd dem König zu Füßen wirft, sind vergebens. Die Caravajales werden auf einen steilen Felsen geführt, um von dort in die Tiefe hinabgestürzt zu wer-

den; bevor sie aber den tödtlichen Sturz thun, citiren sie ihre Ankläger und ihren königlichen Richter feierlich, binnen bestimmter Frist vor dem Richterstuhl Gottes zu erscheinen. Doña Anna sinkt in lautlosen Schmerz über die zerschmetterte Leiche ihres geliebten D. Juan hin und eilt verzweifelnd von dannen, um in der Wildniß des Gebirges ihren Tod zu suchen. Die letzte Scene zeigt uns den König, der plötzlich, wie vom Gericht Gottes getroffen, in einen Starrkrampf verfallen ist und in dumpfem Entsetzen daliegt, während Geisterstimmen den Gesang anstimmen: „Ihr, die Ihr auf Erden richtet, bedenkt, daß Gott sich der Unschuldigen annimmt und jedes ungerechte Urtheil an dem Sprecher ahndet.“ Ein Bote verkündet den Tod des falschen Anklägers Ramiro, und gleich darauf verscheidet auch der König, um der Aufforderung der Caravajales zum Erscheinen vor Gottes Richterstuhl Genüge zu thun.

La Judia de Toledo. Im Anfange des Schauspiels werden die Parteikämpfe zwischen den Castro's und Lara's geschildert, welche Spanien bei'm Regierungsantritt Alfonso's VIII. zerrütteten. Inmitten dieser Unruhen hält der junge König mit seiner Gemahlin Leonora, einer Tochter Heinrichs von England, seinen Einzug in Toledo. Er spricht große Zärtlichkeit gegen sie aus und verabredet mit ihr einen Besuch der berühmten Gärten Galiana's Dann tritt die schöne Jüdin Rahel auf, welche den Einzug des Königs mit angesehen hat und, wie sie glaubt, von ihm bemerkt worden ist. Sie schickt sich an, sich an einem abgelegnen Platze im Tajo zu baden. Durch einen Zufall wird der König an eben diesen Ort geführt und belauscht die Badende, von deren Reizen er zur höchsten Leidenschaft

entflammt wird. Er beauftragt seinen Günstling Garceran, ihr zu sagen, daß er sie zu sprechen wünsche; dieser stellt seinem Gebieter das Unziemliche einer solchen Liebschaft vor, muß aber gehorchen und führt Rahel in das Gemach des Königs. — Unterdessen ist die Königin wegen der Abwesenheit ihres Gemahls beunruhigt; sie setzt sich nieder, um an ihn zu schreiben. Während sie hiermit beschäftigt ist, tritt der König ein, belauscht die Aeußerungen, welche sie niederzuschreiben im Begriffe ist, und sucht durch Versicherungen seiner Zärtlichkeit ihre Besorgnisse zu verscheuchen. Aber Alfonso's Neigung für die schöne Jüdin ist so mächtig, daß sie ihn nicht allein seinen besseren Entschlüssen wieder untreu werden, sondern auch die Regierungsgeschäfte vernachlässigen läßt. Er eilt von neuem zu einem Besuch bei Rahel, für welche er einen Gartenpalast auf's prächtigste hat einrichten lassen. An der Schwelle tönt ihm trauriger Gesang entgegen und eine Erscheinung, die sich als von Gott gesandt ankündigt, warnt ihn vor dem Eintreten; seine Leidenschaft aber läßt sich hierdurch nicht abhalten. — Inzwischen läßt die Königin die angesehensten Großen des Reiches auf das Schloß bescheiden; als diese versammelt sind, erscheint sie in Trauerkleidern, den jungen Infanten Enrique auf dem Arm, und hält ihnen ihre eigne Schmach so wie die Gefahr für das Reich und den Glauben vor, indem sie am Schlusse von ihnen die Ermordung der Rahel fordert. Die Großen gerathen in gewaltige Aufregung und schwören, den Vorschlag der Königin auszuführen. — Die nächste Scene zeigt uns Alfonso und Rahel, die sich am Tajo mit Fischfang ergötzen. Es wird verabredet, daß, was der König herausziehen werde, für Rahel,

was diese, für den König bestimmt sein solle. Alfonso zieht den Kopf eines todten Kindes, Rahel einen Oelzweig hervor, worauf Beide, durch diese Vorbedeutung in düstere Stimmung versetzt, nach Hause zurückkehren. Rahel ist kaum in ihre Wohnung eingetreten, als sie von dem gegen sie gerichteten Anschlag Kunde erhält; aber die Warnung kommt zu spät, die Verschwornen dringen bei ihr ein und stoßen sie nebst ihrer Schwester nieder. —. Alfonso erhält Kunde von dem Mord und spricht in einem leidenschaftlichen Monolog seinen Schmerz, seine schwärmerische Liebe und seinen Durst nach Rache aus. Da erscheint unter Musik ein Engel, wirft dem König seine Rachsucht vor und verkündigt ihm den Zorn des Himmels, wenn er in dieser Gesinnung verharren werde. Alfonso sinkt, von Reue getroffen, auf die Kniee und eilt in eine Kirche, wo sich ein wunderthätiges Marienbild befindet. In diese Kirche versetzen uns die letzten Scenen des Stücks. Der König und die Königin knieen in einiger Entfernung von einander, ohne sich gegenseitig zu erkennen, da der Tempel nur von einer einzigen Lampe schwach erhellt wird; ihre Gebete aber begegnen sich in denselben Empfindungen. Zuletzt erkennen sie sich; der König bekennt seine Verirrung, bittet die Gemahlin um Verzeihung und der ganze Hof feiert hierauf die Versöhnung des hohen Paars durch glänzende Feste.

Los novios de Hornachuelos schildern die Demüthigung, welche einem hochfahrenden Ricohombre von Estremadura, Melendez, durch König Enrique III. zu Theil wird. Den Glanzpunkt des Stückes bildet die Scene, wo der König

verkleidet zu dem trotzigen Vasallen eintritt, um ihn selbst für seinen Uebermuth zu züchtigen. Er verschließt die Thüren und setzt sich mit bedecktem Haupte vor Melendez nieder, der, obgleich ihn nicht erkennend, doch von der Macht der königlichen Gegenwart wie zu Boden gedrückt wird. Der König: „Melendez, Euer König Don Enrique war erst vierzehn Jahre alt, als er auf den Thron stieg; seine Jugend und Kränklichkeit ließen den Umtrieben einiger treulosen Vasallen, die sich auf Kosten ihres Herrn und seines Volkes bereichern wollten, freien Spielraum; da seufzte die Unschuld unter dem Drucke der Tyrannei, die Gerechtigkeit hatte die Augen geschlossen, die Frechheit und frevelhafter Ehrgeiz triumphirten ungestraft, und der König, durch seine Jugend und mehr noch durch treulose Schmeichler betrogen, ließ das Uebel ungehindert wuchern. Endlich fiel die Binde, welche Enrique's Augen bedeckte. Eines Abends, als er von der Jagd zurückkehrte und kein Nachtessen vorfand, fragte es seinen Hausmeister nach dem Grunde davon. „„Herr — erwiderte dieser — Ihr habt kein Geld, nicht einmal einen einzigen Real, und kein Mensch gibt Euch Credit; alle Eure treuen Diener schmachten im Elend."" Der König reichte schweigend seinen Mantel hin, daß er versetzt würde, und auf diese Art erhielt er ein spärliches Mahl. Da sprach der Hausmeister zu ihm: „„Herr, während Ihr Euch auf so dürftige Art behelft, sind die Großen Eures Reiches bei dem Herzog von Benavente zu einem glänzenden Festmahle versammelt; diese Uebermüthigen, die sich zu Tyrannen über Euer Volk und über Euch selbst aufwerfen, verprassen Eure Einkünfte, lassen Euch nichts übrig und maßen sich die Gewalt an, welche Eure hochberühmten Ahnen doch

allein auf Euch vererbt haben."" Der König, tief bewegt und vor Scham erröthend, legte eine Verkleidung an und trat unerkannt bei'm Herzog von Benavente ein, wo er den Ueberfluß der Tafel sah, sich von der Schwelgerei der Großen überzeugte, ihre hochverrätherischen Reden hörte, und schwur, sich an ihnen zu rächen. Am folgenden Morgen ließ er bekannt machen, er sei krank, wolle sein Testament aufsetzen und den Großen die Sorge für das Wohl des Reiches an's Herz legen. Alle die Verräther fanden sich ein und harrten im Vorzimmer, um vor das Krankenlager geführt zu werden; da aber öffneten sich die Thüren und der König trat ihnen, vom Kopf bis zu den Füßen gewaffnet, in der Hand ein gezücktes Schwert, entgegen. Die Feiglinge sanken wie vom Blitz getroffen, entsetzt und von Gewissensbissen gequält, zu den Füßen Enrique's hin; dieser aber stieg auf den Thron und wandte sich zu seinem treuen Ruy Lopez de Avalos, indem er ihn fragte, wie viele Könige von Castilien er gekannt habe. — „„Señor,"" antwortete Avalos, „„während eines langen, dem Dienste meiner Gebieter gewidmeten Lebens habe ich dereu drei gekannt; zuerst Euren erlauchten Ahnherrn, dann Euren glorreichen Vater Don Juan und der Dritte seid Ihr."" — Und ich, entgegnete D. Eurique, der ich jünger bin als Ihr, kenne mehr als zwanzig Könige dieses Landes. — Eine Schaar von Trabanten trat mit gezogenen Schwertern ein; Eurique rief ihnen zu: „Macht mich zum König, haut diese rebellischen Häupter nieder und kittet mit ihrem verhaßten Blute den Thron, den meine Ahnen mir hinterlassen haben!" — Der Zorn des Himmels ist nicht unversöhnbar, und die Könige müssen ihn hierin nachahmen. Die Thränen und

Seufzer der Frevler entwaffneten den jungen Monarchen; er begnügte sich, sie durch einige Monate Gefängniß zu strafen und ihnen alle ihre unrechtmäßigen, dem Throne und dem Volke geraubten Besitzthümer abzunehmen. Die Krone strahlte wieder in ihrem alten Glanze auf und das Volk erlangte seine Ruhe wieder. — Von diesem Tage an ist kein Vasall, kein Sterblicher mehr so verwegen gewesen, Enrique'n zu beleidigen; Melendez ist der Einzige, der ihm noch zu trotzen wagt. Ihr habt gewiß geglaubt, daß es ihm wegen seiner Jugend und Schwächlichkeit an Kraft fehlen würde, die Beleidigung seines königlichen Ansehens an Euch zu rächen; aber seine Geduld ist zu Ende und er kommt selbst, Euch zu züchtigen und Allen, die Euch gleichen sollten, ein schreckliches Beispiel zu geben. (Der König erhebt sich, zieht sein Schwert und fährt dann fort:) Erkenne mich, ich bin D. Enrique! Wir sind allein; Du wünschtest, Dich mit Deinem Gebieter zu messen; wohlan er läßt sich herab, Dir diesen Wunsch zu gewähren! Tyrann von Estremadura, zeige mir Deinen Muth und laß uns sehen, wer von uns Beiden gebieten und wer gehorchen muß! Pelayo und die Befreier von Castilien haben mir mit ihrem Blute ihr Scepter hinterlassen; aber ich liebe mein Volk so sehr, daß ich Dir meine Rechte abtreten will, falls Du der obersten Gewalt würdiger bist, als ich. — Melendez (zu den Füßen des Königs hinsinkend:) Mein Herr und Gebieter, haltet ein! Euer erhabener Anblick macht mich zittern. Verwirrt, bestürzt und voll tiefer Reue über meinen Frevel werfe ich mich vor Euch zu Boden und lege Euch mein Schwert, mein Herz und mein Leben zu Füßen (er berührt den Boden mit dem Gesicht). —

Der König (indem er den Fuß auf das Haupt des Melendez setzt): Melendez, erinnert Euch bis zum Ende Eures Lebens an diesen Augenblick und denkt stets daran, daß ein vermessener Stolz oft die schimpflichste Demüthigung zur Folge hat. — Diese bewunderungswürdige Scene ist von Moreto in seinem berühmten **Valiente justiciero** nachgeahmt worden [136]).

Peribañez y el Comendador de Ocaña, Los Comendadores de Córdoba und **Fuente-Ovejuna** sind drei dem Inhalte nach mit einander verwandte Dramen, insofern alle drei die Tyrannei und die Ausschweifungen von Comthuren der militärischen Orden zum Gegenstande haben. Es ist schwer zu sagen, welchem von diesen Stücken man den Vorzug vor den anderen einzuräumen habe, denn alle drei sind unbestreitbar von seltenster Vortrefflichkeit und gehören zu den kostbarsten Perlen in der Krone des großen Dichters. **Peribañez y el Comendador de Ocaña** beginnt mit der Schilderung der Hochzeit, welche der Bauer Peribañez mit der schönen Casilda feiert. Die Festlichkeiten, Spiele und Gesänge werden plötzlich durch Weherufe hinter der Scene unterbrochen und bald darauf trägt eine Schaar von Landleuten den Comthur von Ocaña herein, der bei einem in der Nähe gehaltenen Stiergefecht seine Geschicklichkeit hat zeigen wollen, aber mit dem Pferde gestürzt

136) Dem Stücke des Moreto soll außerdem noch ein anderes Drama von Lope, **El Infanzon de Illescas** (verschieden von dem **Cavallero de Illescas** im 14ten Bande der Comödien) zum Vorbilde gedient haben. Dieser **Infanzon** ist von der größten Seltenheit und ich habe mich vergebens bemüht, ihn zu Gesicht zu bekommen.

und nur eben dem Tode entgangen ist. Peribañez nimmt den Verwundeten in sein Haus auf und läßt ihm die sorgsamste Pflege angedeihen. Das häusliche Glück der Neuvermählten, die ländliche Einfachheit ihres Lebens wird mit den reizendsten Farben der Poesie ausgemalt. Der Comthur, der allmälig genest, beginnt, an seiner schönen Wirthin Gefallen zu finden und wird von dieser mit argloser Freundlichkeit behandelt. Bei'm Abschiede hinterläßt er reichliche Geschenke, die mit Dank angenommen werden. Die nächsten Scenen führen uns nach Toledo, wo das Fest eines Heiligen gefeiert wird. Unter vielen Landleuten hat sich auch Peribañez mit seiner Frau dorthin begeben. Der Comthur benutzt die Gelegenheit, um sich der letzteren zu nähern, wird aber von ihr, nun sie seine Absichten merkt, schnöde zurückgewiesen; diese Verschmähung steigert die Liebe nur und er veranlaßt einen seiner Diener, sich zu verkleiden und als Schnitter in die Dienste des Peribañez zu treten, um ihm auf diese Weise Eingang in das Haus zu verschaffen. Casilda's Gatte befindet sich noch in Geschäften in Toledo; unterdessen steht sie selbst allen landwirthschaftlichen Geschäften vor; man sieht sie am Abend singend an der Spitze der Schnitter nach Hause kommen, dann das Abendgebet verrichten und sich in ihr Schlafgemach zurückziehen. Hierauf zecht der verkleidete Diener des Comthurs mit den übrigen Knechten des Hauses, bis sie berauscht zu Boden sinken. Der Comthur wird eingelassen, aber er findet das Zimmer der Schönen fest verriegelt; als er hierauf unten am Fenster versucht, sie durch Liebeszuflüsterungen willig zu machen, erscheint sie plötzlich am

Gitter, schilt die Nachbaren Langschläfer, es sei längst Zeit zum Aufstehen, und weist darauf in einer halb spottenden, halb ernsten Rede den Comthur ab, den sie nicht zu kennen vorgibt. Den folgenden Tag kehrt Peribañez zurück; er hat in Toledo in der Werkstätte eines Malers ein Bildniß seiner Casilda gesehen, das, wie er erfährt, auf Befehl des Comthurs, aber ohne Wissen der Gemalten, aufgenommen worden ist. Sein Argwohn ist nun im höchsten Grade rege; sein dumpfes Schweigen und finsteres Brüten erschreckt die Gattin und alle seine Freunde; in jedem hingeworfenen Worte, in jedem alltäglichen Vorfall glaubt er eine Bestätigung seines Verdachtes zu sehen. Inzwischen hat der Comthur die Hoffnung nicht aufgegeben, durch wiederholte Versuche zum Ziel seiner Wünsche zu gelangen; ihm ist vom König der Befehl geworden, aus seinen Untersassen eine Truppenabtheilung zu bilden, die zu dem großen, wider die Mohren aufgestellten Heere stoßen soll, und er bestimmt den Gatten Casilda's zum Anführer derselben. Peribañez ist nun über die Gefahr, die seiner Ehre droht, nicht mehr zweifelhaft und eben so wenig über den Entschluß, den er zu fassen hat. Sich dem Aufgebot zu entziehen ist nicht möglich; er zieht daher an der Spitze des kleinen Heeres aus, und läßt sich zuvor von dem Comthur feierlich mit dem Schwert, „der Zierde des Mannes, dem Vertheidiger der Ehre", umgürten. Diese Scene, wo der beleidigte Ehemann sich von dem Beleidiger selbst die Waffe in die Hand geben läßt, die den Letztern um's Leben bringen soll, ist unübertrefflich; der Gekränkte kündigt darin klar seine Absicht an, aber der verblendete Comthur ahnt nichts Arges. Peribañez setzt seinen Marsch mit den Truppen fort; aber

kaum ist das erste Nachtquartier erreicht, so eilt er in das Dorf zurück und schleicht sich durch eine Hinterthür unbemerkt in sein Haus ein, wo er sich versteckt hält. Es währt nicht lange, so hört er Tritte; es ist der Comthur, der sich auf dieselbe Art, wie schon früher, die Thüren geöffnet hat und diesmal auch ein Mittel findet, in Casilda's Gemach zu bringen. Der verborgene Ehemann zögert noch einen Augenblick in seinem Versteck, um sich von der Schuld oder Unschuld seiner Gattin zu überzeugen; dann, nachdem er über die letztere Gewißheit gewonnen, stürzt er hervor und stößt den frechen Feind seiner Ehre nieder. — Die Schlußscene führt uns an den Hof Heinrich's III. Der König erfährt die Ermordung des Comthurs von Ocaña und befiehlt, den Thäter streng zu strafen; da tritt Peribañez selbst auf, legt die Motive seiner That dar, behauptet, daß er zur Vertheidigung seiner Ehre dazu gezwungen worden sei, überliefert sich aber, falls er schuldig, selbst der Gerechtigkeit. Der König, nun von dem wahren Hergange unterrichtet, billigt die Handlung und ernennt den Peribañez zum Hauptmann der Truppen, die aus dem Gebiet des verstorbenen Comthurs ausgehoben sind. — So endigt dieses in allen seinen Theilen preiswürdige Schauspiel, das in mehreren Einzelheiten offenbar den Keim zu dem berühmten **Del Rey abajo ninguno** des Francisco de Rojas enthält, obgleich die Grundlage der Handlung hier eine andere ist.

Fuente Ovejuna, ein Drama, das sich auf ein wahres (in der **Crónica de la Orden de Calatrava** von **Francisco de Rades y Andrade, cap.** 38 erzähltes) Ereigniß gründet und später nicht ohne Glück von Christoval de Monroy nachgeahmt worden ist, führt uns in die Mitte der

Bürgerkriege, die Castilien nach dem Tode Heinrich's IV. verheerten und schließt mit der hoffnungsreichen Aussicht auf die beginnende kräftige und milde Regierung Ferdinand's und der Isabelle [137]). Mit diesem Zeitpunkt hebt denn eine neue Reihe von Darstellungen an, in denen aller Reichthum der Poesie aufgeboten wird, um den beginnenden Glanz der spanischen Universalmonarchie zu verherrlichen. Zunächst haben wie in El mejor mozo de España die romantische Geschichte von Ferdinand's Brautfahrt nach Valladolid (sehr genau nach dem Berichte in der Chronik des Alonso de Valencia und bei Zurita Lib. 18. cap. 26). Nur der erste Theil ist vorhanden, und es liegt kein abgeschlossenes Ganze vor uns, wohl aber eine Reihe höchst anziehender Gemälde aus der spanischen Geschichte. Wir sind in die späteren Jahre der für Spanien so unheilvollen Regierung Heinrich's IV. versetzt. Die ersten Scenen zeigen uns die junge Isabelle in stiller Zurückgezogenheit, mit Spinnen und anderen weiblichen Arbeiten beschäftigt. In einer Vision erblickt sie Spanien, das in Trauergewändern auf dem Boden liegt, über sein Leiden klagt und ihr verkündigt, sie sei auserwählt, den vielfachen Drangsalen der Halbinsel ein Ende zu machen. Gleich darauf langt die Nachricht von dem Tode ihres Bruders Alfonso an, wodurch sie, für den Fall von Heinrich's Ableben, zur Thronfolge berechtigt wird, da die Infantin Juana durch den Spruch der Cortes für illegitim erklärt worden ist. Der König läßt die Reichsstände zusammenberufen und Isabellen als der künftigen Königin huldigen, verlangt aber in seinem launenhaften Eigensinn von ihr, daß

137) S. dieses Stück deutsch in meinem Spanischen Theater Frankfurt a. M. 1845, Band II.

sie sich bei seinen Lebzeiten nicht vermählen solle. Die junge Fürstin ist anfänglich Willens, sich dem Verlangen des Bruders zu fügen, allein die Großen des Reichs halten ihr eindringlich vor, daß sie, um für das Wohl des Landes zu sorgen, sich einen Gemahl wählen müsse. Es werden jetzt Gesandtschaften an verschiedene Fürsten abgeschickt, um die Gattenwahl zu treffen, aber keiner von ihnen entspricht den Anforderungen der Großen, oder besitzt die Eigenschaften, welche Isabelle verlangt. Diese Prüfungsscenen sind äußerst characteristisch und voll Humor. Inzwischen hat der König erfahren, wie man seinem Willen entgegenhandelt, und Isabelle gezwungen, sich vor seinem Zorn zu verbergen. Die Letztere wird durch mehrere Ahnungen und Vorbedeutungen, die sie als Mahnungen des Himmels aufnimmt, auf Ferdinand von Aragon aufmerksam gemacht. Wir werden nun an den Hof von Saragossa versetzt, wo dem Infanten Ferdinand gleichfalls durch verschiedene Zeichen sein künftiges Glück verkündigt wird. Der kaum noch zum Jüngling erwachsene Prinz ergötzt sich eben am Ballspiel, als die Castilianische Gesandtschaft anlangt. Er ist sogleich entschlossen, seine Braut aufzusuchen, muß aber, da König Heinrich, um ihm den Eintritt zu versperren, die ganze Gränze von Castilien besetzt hält, den Zug heimlich und verkleidet antreten; er nimmt daher die Tracht eines Maulthiertreibers an, während die Cavaliere seines Gefolges sich für seine Herren ausgeben müssen. Die Reise, mit ihren Gefahren und sonstigen Vorfällen, wird in ihren verschiedenen Stationen auf die Bühne gebracht, wobei das muntere und halb noch kindliche Wesen des Prinzen im reizendsten Lichte erscheint. Isabella hat die Kleidung einer Bäuerin angenom-

men, um dem Bräutigam entgegenzureisen. Sie läuft unterwegs mehrmals Gefahr, von Wachen und von ihrem Bruder selbst erkannt zu werden, weiß aber Alle zu täuschen und gelangt am Ende zu der ersehnten Zusammenkunft. Die Verlobung der beiden Verkleideten wird gefeiert und am Schlusse des ersten Theils der Comödie erscheint Spanien, nicht mehr in Trauergewändern, sondern in triumphirender Gestalt, den Fuß auf seine Feinde gesetzt, und verkündet die Glorie von Ferdinand's und Isabellen's Herrchaft.

In **El hidalgo Abencerrage** sehen wir die hinsterbende, aber zum Scheiden noch einmal hell aufstrahlende Glorie von Granada; in **La embidia de la nobleza** den Untergang der edlen Abencerragen durch die verrätherischen Zegris; in **El cerco de Santa Fé** endlich den ruhmwürdigen, von dem Herrscherpaare selbst und von den edelsten Rittern Spaniens geführten Kampf um das letzte Bollwerk der Ungläubigen, und als Mittelpunkt mehrerer, von verwegner Tapferkeit und brennendem Glaubenseifer eingegebnen Unternehmungen die beinahe fabelhafte Heldenthat des Hernan Perez del Pulgar [138]).

Das Stück beginnt in dem christlichen Lager vor Granada. Die Königin Isabella macht einen Rundgang durch's Heer und theilt unter die tapfersten Krieger Belohnungen

[138]) Die indessen vollständig historisch beglaubigt ist; man sehe **Bermudez de Pedraza, Historia Eclesiastica de Granada, Parte IV. pag. 214** und **Fr. Juan Benito Guardiola, Tratado de la nobleza y de los titulos y dictados que hoy dia tienen los varones claros y grandes des España. Madrid, 1591. fol. 98.** Dieselbe Begebenheit ist etwas nach Lope's Zeit von einem Ungenannten dramatisirt worden, und diese Bearbeitung, **El Triunfo del Ave Maria**, hat sich bis heute auf den spanischen Theatern erhalten.

aus; die Begeisterung und Kriegslust der spanischen Ritter wird auf's lebhafteste geschildert. Hierauf werden wir in's Innere der belagerten Stadt versetzt. Der Mohr Tarfe verspricht seiner Geliebten Alifa, ihr die Häupter der drei berühmtesten Christenritter, nämlich des Gonzalo de Cordova, des Grafen von Cabra und des Martin de Bohorques, zu Füßen zu legen. Ihr liegt jedoch wenig an diesem Geschenk und sie wünscht nur, ihren Liebhaber zu entfernen, da sie dem Celimo ihre Neigung schenkt, die aber von diesem aus Treue gegen seinen Freund Tarfe nicht erwiedert wird. Der Letztere unternimmt wirklich seinen abenteuerlichen Zug, wird aber gleich vor den Thoren verwundet und sieht zugleich zu seinem Verdruß, daß christliche Ritter mit ihren Dolchen eine Herausforderung an das Thor geheftet haben. In die Stadt zurückgekehrt, wird er von seiner Geliebten mit Vorwürfen wegen seiner Feigheit überhäuft. Er gelobt nun, um seine Schmach zu tilgen, eine Schleife, die er von ihr erhalten hat, an das Zelt der Isabella zu heften. Alifa selbst soll Zeugin seiner That sein und sich zu diesem Zweck mit den wasserholenden Mädchen unter Celimo's Schutz vor die Stadt begeben. Der Mohr führt seinen verwegenen Streich glücklich aus; aber Alifa wird bei der Gelegenheit vom Grafen von Cabra gefangen genommen, der auf diese Art ein der Königin gegebenes Versprechen erfüllt. Die Entdeckung der an Isabellen's Zelt gehefteten Schleife bringt im christlichen Lager allgemeine Entrüstung hervor. Hernan Perez del Pulgar gelobt, nicht eher zu ruhen, bis er zur Vergeltung solcher Kühnheit das Ave Maria an die Thore der Moschee von Granada geheftet, — ein Unternehmen, das er sogleich in's Werk setzt. Er bringt

bei Nacht bis in die Mitte der feindlichen Stadt und langt nach vollbrachter That wieder glücklich in Santa Fé an. Die Mauren sehen am folgenden Morgen mit großer Bestürzung das Palladium der Christen über dem Thor ihrer Moschee prangen, und Tarfe schwört, diese Schmach durch eine noch größere an den Feinden zu rächen. — Im Beginn des letzten Aktes erzählt Garcilaso dem eben angelangten König die kühnen Thaten, die in den vergangenen Tagen vollbracht worden sind; es treten verschiedene Ritter auf, welche dem Herrscherpaare ihre Siegeszeichen zu Füßen legen. Da meldet ein Diener, daß Tarfe, das Ave Maria an den Schwanz seines Pferdes gebunden, gegen das Lager herangesprengt komme. Allgemeine Entrüstung über den gotteslästerlichen Frevel; der König will selbst in's Feld, um den frechen Mohren zu züchtigen; aber der junge Garcilaso erbittet sich die Erlaubniß, den Kampf statt seiner zu bestehen, und läßt sich unter einem Gebet an die Jungfrau dazu wappnen. — In einer Zwischenscene treten Spanien und der Ruhm auf, um die Namen Ferdinand's und des Garcilaso, zu verherrlichen. Der Kampf zwischen Letzterem und Tarfe, worin der Mohr unterliegt, bildet dann den Schluß des Schauspiels. — Es ist wahr, wir haben hier, streng genommen, keine Einheit einer bestimmten Handlung, sondern nur eine Reihe von Thaten und Begebenheiten, welche mit einem der glorreichsten Ereignisse aus der spanischen Geschichte verflochten sind; die Verknüpfung der Scenen ist von großer Lockerheit, und dies muß in unserem gedrängten Auszuge besonders stark hervortreten; aber wer das Stück selbst liest, wird den wahrhaft homerischen Geist in diesem

lebenvollen Gemälde des Kampfes um Granada nicht verkennen.

Der berühmteste Held des Granadinischen Krieges, „der große Feldherr“, wird ferner in einem eigens ihm gewidmeten Schauspiel, **Las cuentas del Gran Capitan**, gefeiert; unvergleichlich muß in diesem, von dem das gleichnamige Stück des Cañizares nur eine Copie ist, die Scene genannt werden, in welcher Gonzalvo, vom König auf Herausgabe einiger ihm anvertrauten Gelder belangt, diesem seine Gegenforderung macht. Man sieht die Schatzmeister des Königs an einem Tische mit Schreibgeräth sitzen; Gonzalvo und sein Begleiter, der tapfere Garcia de Paredes, treten auf.

Schatzmeister. Hier sind die Rechnungen; belieben Ew. Excellenz sich zu setzen!

Garcia. Und das soll ich ruhig mit ansehen? Ihm, der seine Thaten mit flammenden Zügen in die Jahrbücher der Geschichte eingetragen hat, wagt man solch Geschreibsel vorzulegen? Ihm macht man Rechnungen, ohne seine Heldenkraft mitzuzählen, vor der die Welt erzittert und die dem spanischen Scepter drei Königreiche unterworfen hat?

Schatzmeister. Man fordert von Eurer Excellenz sechstausend Thaler Gold zurück, welche ihr in Valladolid übergeben wurden, zehntausend, die man ihr in Madrid, und zwanzigtausend, die man ihr in Toledo anvertraute; ferner achttausend, welche ihr nach Neapel gesandt worden sind . . . . .

Gonzalvo. Lassen wir diese kleinen Posten, Herr Schatzmeister, und nennt mir die ganze Summe!

Schatzmeister. Wohl denn, wenn Ihr die wissen

wollt, so hört: es sind in Allem zweihundert und sechszigtausend Thaler.

Gonzalvo. Nicht mehr? Ei, für so wenig, glaub' ich, läßt sich kein Königreich in der ganzen Welt erobern!

Garcia. Ich schwör's bei allen Teufeln, daß wir Geld und Lebensunterhalt mit unseren Fäusten dem Feinde haben abnehmen müssen.

Gonzalvo. Nun aber habe ich dem Könige auch eine Rechnung zu machen. Schreibt! Nota über die Summen, die ich bei meinen Eroberungen gebraucht habe, ungerechnet das Blut, den Schlaf und die grauen Haare, die sie mich gekostet. Erstens für Spione hundert und sechszigtausend Ducaten.

Schatzmeister. Heiliger Gott!

Gonzalvo. Das erschreckt Euch? Es scheint, daß Ihr im Kriege noch Neuling seid. Weiter: vierzigtausend Ducaten für Messen.

Schatzmeister. Weshalb dafür?

Gonzalvo. Weil es ohne Gott kein Glück im Kriege gibt.

Schatzmeister. Wenn es so fortgeht, werdet Ihr uns bald einholen.

Gonzalvo. Da der König vor so vielen Schulden flieht, so will ich ihn schon einholen. Weiter: achtzigtausend Ducaten für Pulver.

Schatzmeister. Wir thun besser, die Rechnung zu schließen.

Garcia. Sie haben Recht, denn sie fürchten sich vor dem Feuer.

Gonzalvo. Hört ferner! Zwanzigtausend fünfhun-

dert und dreiundsechszig Ducaten und vier und einen halben Realen für Briefporto und für Couriere, die jeden Tag unzählige Papiere nach Spanien zu bringen hatten.

Schatzmeister. Jesus!

Garcia. Bei Gott! und Ihr vergeßt noch mehr als zwölftausend, die nach Granada und anderen Orten geschickt worden sind. Dazu war das Wetter so schlecht, daß mehr Posten zu Grunde gingen, als Eure Rechnungen Siegel haben.

Gonzalvo. Aber nun schreibt: Für die Küster, welche zur Feier der Siege, die Gott mir schenkte, die Glocken läuteten, sechstausend Ducaten und sechsunddreißig Realen.

Garcia. Ja, denn die Siege waren unzählig und das Geläut hörte niemals auf.

Gonzalvo. Ferner: für arme Soldaten, Pflege und Fortschaffung der Kranken, dreißigtausend vierhundert und sechsundvierzig Thaler.

Schatzmeister. Ew. Excellenz thun nicht allein dem Könige Genüge, sondern ich fürchte auch, daß er mit Allem, was er besitzt, sie nicht bezahlen können wird. Ich bitte, brechen wir die Rechnung ab; ich will mit Seiner Majestät reden.

El nuevo mundo descubierto, die Entdeckung America's gehört zu den Lope'schen Comödien, auf welche die Gallicisten ganz besonders die Pfeile ihres Spottes gerichtet haben, und ist selbst von Billigeren als eine tolle Extravaganz bezeichnet worden; allein richtet man den Blick auf das, was für den Dichter das Centrum der Darstellung gewesen ist die Verherrlichung des katholischen Glaubens, so schließt

sich das Werk vollkommen zur Einheit zusammen. — Die Thaten und Begebenheiten Carl's V. haben wir in **Carlos V. en Francia** und **La mayor desgracia del Emperador Carlos**; in letzterem den verunglückten Zug nach Algier. **Arauco domado** schildert die Bezwingung der durch Ercilla's Epos so berühmt gewordenen tapferen Völkerschaft im südlichen Chili; es ist dies ein Stück einzig in seiner Art, gleich ausgezeichnet in der Auffassung der Scenerie, welche die ganze Pracht einer tropischen Natur vor uns entfaltet und uns mitten in die erhabenen Wildnisse America's versetzt, wie in der Darstellung des Heroismus auf beiden Seiten der Kämpfenden; die auf's lebhafteste ausgemalten Gegensätze der wilden, mit fast übermenschlicher Kraft für ihre Unabhängigkeit streitenden Naturkinder und der von gleichem Enthusiasmus für den Ruhm ihres Volkes und die Ausbreitung ihres Glaubens beseelten Spanier üben zugleich einen unwiderstehlichen Reiz; kurz, mehr kühne Einbildungskraft, mehr Schwung und Glanz der Phantasie kann nicht gedacht werden [139]). — Noch spätere, in Lope's eigne Lebzeiten fallende Begebenheiten sind behandelt in **La santa Liga**, einer von wahrhaft heroischem Geiste beseelten, aber etwas zu sehr in epische Breite auseinandergehenden Darstellung des Kriegszuges wider die Türken, der mit der Schlacht von Lepanto endigte; dann in **La mayor vitoria de Alemania**, einem Stücke, das einen Enkel des großen Gonzalvo de Cordova verherrlicht; in **Los Españoles en Flandes** u. s. w.

139) Das Historische dieses Schauspiels ist aus der **Vida del Marques de Cañete (Don Garcia de Mendoza)** von Christoval Suarez de Figueroa.

Unter den auf die spanische Geschichte gegründeten Comödien machen sich noch weitere nicht zu übersehende Unterschiede bemerkbar, insofern einige nur ein einzelnes Factum oder eine einzelne Anekdote behandeln, wie z. B. **El asalto de Mastrique**, **El marques de las navas**, wonach sich denn auch die Handlung um diesen einen Mittelpunkt concentrirt, andere dagegen ganze Reihen von Begebenheiten enthalten, die bald nur durch die Einheit des Helden, bald auf noch losere Weise mit einander verbunden sind. Hier haben wir denn theils biographische Schauspiele, wie **El valiente Cespedes**, das in seinen zwei Theilen (nur der erste ist noch vorhanden) den ganzen Lebenslauf des berühmten Raufboldes Cespedes, seine Thaten in Spanien, Deutschland und Neapel schildert, theils Stücke, deren einzelne Akte wieder ziemlich selbstständig dastehen und nur etwa so wie die verschiedenen Tragödien einer Trilogie ein Ganzes bilden. Als Beispiel von Letzterem kann **El postrer Godo de España** dienen, dessen erste Jornada die Liebschaft zwischen König Roderich und der Florinda behandelt; die zweite stellt den Untergang des unglücklichen Monarchen in der Schlacht von Xerez dar; die dritte endlich hat die Wiederherstellung des christlichen Königthums durch Pelayo zum Gegenstand.

Ein besonderer Platz in der bisher betrachteten allgemeinen Rubrik ist auch den Schauspielen anzuweisen, die zwar auf dem Boden der nationalen Geschichte stehen und historische Personen auftreten lassen, aber sich doch mehr um Privatinteressen als um die großen Staatsbegebenheiten drehen. Oft sind bestimmte Thatsachen und Ueberlieferungen benutzt; nicht selten aber scheint die Handlung rein

erfunden und nur willkührlich mit diesem oder jenem geschichtlichen Umstande in Verbindung gebracht zu sein, was indessen immer mit richtigstem Takt geschieht, so daß die erdichtete Begebenheit gerade unter den örtlichen und zeitlichen Verhältnissen, in welche sie verlegt wird, den angemessensten Schauplatz findet. Lope hat, wo er sich auf vaterländischem Gebiet befindet, sich nie eine Entstellung der Geschichte erlaubt, und daher zeigen die historischen Partien hier dieselbe Wahrheit in Schilderung der Sitten und Umstände, die vorhin gerühmt wurde, ja gerade hier überraschen uns einige seiner meisterhaftesten historischen Charakterbilder. Die meisten dieser Dramen behaupten sogar vor den rein geschichtlichen noch einen Vorzug; sie haben mehr Einheit der Handlung, mehr concentrirtes dramatisches Interesse, indem hier das Bestreben, alle von der Chronik dargebotenen Züge möglichst zu benutzen, nicht hindernd entgegentritt. Wir haben in dieser Kategorie (unter welche, streng genommen, schon einige der oben erwähnten gehörten) mehrere der vorzüglichsten Meisterwerke Lope's zu nennen, die sich zum Theil noch bis auf den heutigen Tag auf der spanischen Bühne erhalten haben.

La Estrella de Sevilla, eine Tragödie von wunderbarer Schönheit und eminenter Kraft der Composition, die bei klarster Entfaltung der Charaktere durch die pathetischsten und erschütterndsten Situationen zu der bestimmten Katastrophe mit steigendem Interesse fortrückt, ist durch eine Umarbeitung des Trigueros, welche das Ganze wesentlich verändert, neuerdings wieder bekannter geworden und in dieser Gestalt auch auf die deutsche Bühne gekommen. Der Gang der Handlung ist in dem seltenen Original folgender: König Sancho, der

sich seit Kurzem in Sevilla aufhält, unterredet sich mit seinem Günstling Arias über die Schönheiten, die er seit seiner Ankunft daselbst gesehen, und namentlich über die reizendste derselben, Estrella, die Schwester des Bustos Tabera. Arias muß den Bustos herbeiholen; der Letztere wirft sich vor dem König in den Staub und wird von diesem mit der Würde eines Alcalden von Sevilla beehrt, die er indessen für sich selbst ausschlägt, indem er bittet, sie einem Würdigeren zu übertragen. Der König lobt den Bustos wegen seines Edelsinnes und fragt zugleich nach seinen Familienverhältnissen, indem er ihm anbietet, seine Schwester zu verheirathen. Wir werden zu Estrella versetzt, welche sich im traulichen Gespräch mit ihrem Geliebten, Sancho Ortiz, befindet. Bustos tritt ein, bittet die Schwester, sie zu verlassen, und erzählt dem Sancho von der Absicht des Königs, Estrella zu vermählen, wobei er verspricht, ein Wort für ihn einzulegen. Bald darauf erscheint Arias als Bote des Königs; Estrella entfernt sich stolz und schweigend; Arias aber besticht eine Sclavin, welche verspricht, den König bei Nacht in Estrella's Schlafgemach zu führen. — Nacht. Der König wird von der verrätherischen Sclavin eingelassen. Tabera kommt nach Hause, erstaunt über die Dunkelheit, hört die Sclavin mit dem König sprechen und zieht das Schwert. Der König nennt in der Bedrängniß seinen Namen, um sich zu retten; Tabera stößt Schmähworte über ein so ehrloses Betragen aus, und läßt jenen entrinnen, während er die Sclavin niederstößt. — Der König, wieder in seinem Palast angelangt, erzählt dem Arias das Vorgefallene und brütet über Rache. Bei so schmachvollen Umständen und der Achtung,

deren Tabera genießt, schlägt Arias vor, den Letzteren auf eine heimliche Art aus dem Wege zu räumen und den durch seine Tapferkeit und Loyalität bekannten Sancho Ortiz zur Ausführung der That zu wählen. Der König gibt dem Rathschlag Gehör, läßt Sancho rufen und befiehlt ihm, unverzüglich den Ritter, dessen Namen er ihm in einem versiegelten Blatte zurückläßt, zum Zweikampfe herauszuforderu und zu tödten. Sancho bleibt allein zurück und öffnet das verhängnißvolle Blatt. Heftiger und verzweiflungsvoller Seelenkampf, weil der, dessen Tödtung ihm obliegt, sein Freund und der Bruder seiner Geliebten ist. Allein Gehorsam gegen den Befehl des Königs ist die erste Vasallenpflicht nnd Sancho entschließt sich im halben Wahnsinn, die That zu vollbringen. Die Scene der Herausforderung und des Zweikampfes ist von lebendigster und aufregendster Wirkung. Der nächste Auftritt zeigt uns Estrella, welche ihren Sancho mit glühender Sehnsucht erwartet; sie läßt sich den Spiegel bringen, um sich zum Empfang des Geliebten zu schmücken; aber der Spiegel zerbricht und sie findet den Ring des Ortiz, den sie am Finger trägt, zersprungen, was ihr für eine üble Vorbedeutung gilt. Da wird ihr der Leichnam des Bruders gebracht und zugleich die Kunde, wer den Mord begangen habe. Ihr Schmerz macht sich in wenigen verzweiflungsvollen Ausrufen Luft und sie wünscht den Tod als das Ende ihres Seelenleidens herbei. — Der König erfährt die vollbrachte That und gibt Befehle, die auf die Rettung des Sancho Ortiz abzielen. Estrella tritt auf, klagt den Mörder an und bittet um seine Auslieferung zur Blutrache; der König überreicht ihr, mit Ausdrücken der Bewunderung, die Schlüssel zum Kerker

des Gefangenen. Wir werden in das Gefängniß geführt. Sancho lehnt die Rettung, die ihm auf Befehl des Königs von Arias angeboten wird, ab. Eine Verschleierte erscheint, um den Gefangenen zu retten; es ist Estrella; pathetische Scene des Wiedersehens zwischen den beiden Liebenden unter so geänderten Verhältnissen; aber weder bereut Sancho die That, welche ihm die Unterthanenpflicht geboten hat, noch kann Estrella sie tadeln; sie bewundert den großen Sinn des Geliebten, welcher die angebotene Befreiung ausschlägt, um auf dem Schaffott zu sterben, und entfernt sich mit dem Vorsatze, den Tod zu erwarten. — Der König hat inzwischen tiefe Reue über seine Handlungsweise empfunden, und befiehlt, den Sancho im Geheimen in den Palast zu führen; zugleich sucht er die Alcalden zu einem milden Spruch zu bestimmen, allein diese berufen sich auf ihr Richteramt und bringen das Todesurtheil. Estrella betheuert, sich mit dem Mörder ihres Bruders nie vermählen zu können. Der König begnadigt den Sancho aus eigner Machtvollkommenheit. Dieser beschließt, in den Maurenkrieg zu ziehen, wo er sein elendes Leben bald zu enden hofft, und mit dem Abschiede der beiden Liebenden für immer schließt das Drama.

Porfiar hasta morir ist eine sehr gelungene Bearbeitung der Geschichte des unglücklichen Troubadours Macias (s. **Argote de Molina, Nobleza de Andalucia. Sevilla,** 1588. B. **II. Cap.** 148. S. 272), voll poetischer Gluth in der Schilderung des jungen Dichters, voll feiner, der Natur abgelauschter Züge auch in den Nebenpartien und von hinreißender Lebendigkeit der Darstellung, in welchen Eigenschaften die späteren Behandlungen desselben Gegen-

standes (**El Español mas amante y desgraciado Macias, de tres ingenios** und neuerdings der Macias von Larra) weit hinter ihr zurückbleiben. Macias, ein junger castilianischer Ritter, ist auf der Wanderung nach Cordova begriffen, um dort am Hofe des Enrique de Villena, Großmeisters von St. Jago, sein Glück zu versuchen. Der Zufall will, daß er unweit der Stadt einem Ritter, der von Banditen angefallen wird, das Leben rettet. Es ist der Großmeister, bei dem er sich in Folge davon einer sehr wohlwollenden Aufnahme zu erfreuen hat. Im Hause Villena's befindet sich eine junge Dame, Clara, welche dem Macias gleich bei'm ersten Anblick die lebhafteste Neigung einflößt; der Verliebte erkundigt sich bei einem Cavalier des Hofes nach dem Gegenstande seiner Liebe und erhält von ihm die Antwort: Doña Clara ist mit mir, dem D. Tello, verlobt. Macias geräth in Verzweiflung und begibt sich in den Krieg, um den Tod zu suchen; er thut sich durch seine Tapferkeit so hervor, daß er mit dem Kreuze des St. Jago-Ordens geschmückt wird; der ersehnte Tod aber flieht ihn und die Leidenschaft, die er vergebens zu bekämpfen gesucht hat, treibt ihn von Neuem nach Cordova zurück. Clara scheint dem feurigen Liebhaber nicht abgeneigt, allein der Wille des Großmeisters und das frühere Versprechen binden sie an D. Tello und sie vermählt sich mit Letzterem. Der unglückliche Macias verfällt in eine Art von Wahnsinn; die Klagelieder seiner hoffnungslosen Liebe werden im ganze Lande berühmt und geben zu dem noch bis auf den heutigen Tag fortlebenden Sprichwort „verliebt wie Macias“ Anlaß. Clara's Gatte empfindet die heftigste Eifersucht und der Großmeister ermahnt den Troubadour, seine thörichte Leidenschaft zu unterdrücken;

aber dieser beharrt in seinem Starrsinn und wagt sogar, in das Gemach der Geliebten einzubringen, wo er von Tello überrascht und hierauf auf Villena's Befehl verhaftet wird. Der eifersüchtige Eheherr hat jedoch selbst vor dem Eingekerkerten, dessen Liebeslieder von allen Zungen wiederholt werden, keine Ruhe und durchbohrt, auf's Aeußerste gebracht, den Sänger mit einem durch das Gitter des Gefängnisses geworfenen Speer.

El mejor Alcalde el Rey (auf ein bei Sandoval, **Hist. de los Reyes de Castilla y Leon** zum Jahr 1189, und bei Mariana **Lib. XI, cap.** 11 erzähltes Factum gegründet) darf als ein in jeder Hinsicht musterhaftes Drama gerühmt werden, man mag die Tiefe und Bestimmheit der Charakteristik, die kraftvoll hingestellten Gegensätze des streng richtenden Königs, des übermüthigen Ricohombre und des armen doch edlen Hidalgo, oder die lebenvolle Schilderung mittelalterlicher Zeit und Sitte in's Auge fassen; auch das Ineinandergreifen der Scenen und das Zusammenwirken aller Theile zum Totaleindruck des Ganzen läßt selbst nach den Grundsätzen der strengsten Kritik nichts zu wünschen übrig.

In **la Carbonera** ist bei, wie es scheint, erdichteter Hauptfabel die Geschichte' doch mit Weisheit benutzt. Leonora, die Schwester Peters, des Grausamen, ist bei Köhlern in den Andalusischen Gebirgen erzogen worden, um vor ihrem grausamen und argwöhnischen Bruder geschützt zu sein. Später hat sie sich in den Schutz ihres Halbbruders Heinrich von Trastamare begeben, aber sich gerade hierdurch den Nachstellungen des Königs ausgesetzt, weil dieser fürchtet, Heinrich möge durch die Verbindung Leonora's mit einem auswärtigen Fürsten

seine Partei verstärken. Don Pedro gibt aus diesem Grunde seinem Günstling Don Juan den Auftrag, den Aufenthaltsort der Infantin ausfindig zu machen und diese in seine Hände zu liefern. Der Günstling schickt sich an, den Befehl auszuführen; es gelingt ihm, Leonora's Wohnung zu entdecken; allein die Reize und die Liebenswürdigkeit der unglücklichen Dame fesseln ihn dergestalt, daß er ihr, statt sie zu verhaften, zu ihrer Flucht behülflich ist und dem Könige meldet, es sei ihm nicht gelungen, ihrer habhaft zu werden. Leonora verbirgt sich nun wieder bei den Köhlern, unter denen nur der alte Laurenzio, in dessen Hause sie wohnt, von ihrer Herkunft unterrichtet ist. Das edelmüthige Benehmen D. Juan's gegen sie hat ihr Herz gerührt und es entspinnt sich nun ein zärtliches Verhältniß zwischen Beiden, indem der Geliebte ihr oft heimlich Besuche abstattet. Der Zufall fügt, daß der König, der seine Schwester nie gesehen hat, auf der Jagd verirrt in die Köhlerhütte kommt und dort eine heftige Leidenschaft für die schöne Leonora faßt. D. Juan wird beauftragt, sie dem Könige zuzuführen; die kritische Lage, in welche die Liebenden hierdurch versetzt werden, gibt zu den rührendsten und interessantesten Situationen Anlaß. Leonora greift zuletzt, um sich zu retten, zu dem Mittel, sich scheinbar mit dem Bauern Bras, der sich lange um ihre Liebe beworben hat, zu verheirathen. Pedro geräth, als er die Kunde davon erhält, in die heftigste Wuth und macht sich sogleich auf, um die beabsichtigte Verbindung zu stören und sich Leonoren's zu bemächtigen. Die Letztere erhält durch D. Juan Nachricht von der ihr drohenden Gefahr; aber sie verschmäht es, zu fliehen, weil der Zorn des Königs, wenn dieser sie nicht fände, auf

den Geliebten fallen würde; sie entdeckt sich dem bald darauf erscheinenden Tyrannen, indem er sich dem sicheren Tode zu überliefern glaubt; Pedro jedoch, der in der angebeteten Schönen seine Schwester erkennt, entsagt dem Haß gegen Letztere und führt sie in D. Juan's Arme, der so den Lohn für seine treue Liebe findet. — Die mit kräftigem Pinsel gezeichnete Figur des D. Pedro, die von nun an ein Lieblingsvorwurf der spanischen Dramatiker wurde, begegnet uns weiter in **Lo Cierto por lo dudoso**, einem Drama, das sich wegen seiner spannenden Verwickelung, die in kunstreicher Verbindung der Scenen zu einer überraschenden und doch gehörig vorbereiteten Lösung fortschreitet, mit Recht als ein Lieblingsstück auf den Bühnen behauptet hat; sodann in **La niña de Plata**, einem kaum minder interessanten Schauspiel. Dorothea, eine junge, durch ihre Reize und Talente berühmte Dame, sieht von ihrem Balkon den festlichen Einzug an, den der König Pedro in Begleitung seiner Brüder in Sevilla hält, und zieht vornämlich die Aufmerksamkeit des Heinrich von Trastamare auf sich. D. Juan, der Liebhaber Dorothea's, bemerkt dies und wird sogleich von heftiger Eifersucht erfüllt. In der folgenden Scene versetzt uns der Dichter in die Gärten des Alcazar's, wo das schöne Mädchen lustwandelt und der Infant Heinrich, der Gelegenheit findet, sich ihr zu nähern, so gänzlich von ihrem Geist und ihrer Liebenswürdigkeit gefesselt wird, daß er sich ihrer um jeden Preis zu bemächtigen beschließt. Er nimmt aus diesem Grunde den D. Felix, Dorothea's Bruder, der ihm zur Erreichung seiner Absicht behülflich sein soll, in seine Dienste. Wir werden

hierauf zu der Illumination und den festlichen Spielen geführt, mit denen in der Nacht die Ankunft des Königs in Sevilla gefeiert wird. D. Juan befindet sich unterdessen bei Dorotheen, welcher er lebhafte Vorwürfe wegen ihrer Treulosigkeit macht; er wird von ihr mit einiger Kälte behandelt, weil sie weiß, daß sein Vater wegen des geringen Vermögens, das sie besitzt, der Verbindung mit ihr entgegen ist und ihn mit einer Anderen zu vermählen denkt. Da ertönt auf der Straße festliche Musik; es ist eine Serenade, welche Prinz Heinrich veranstaltet hat; bald darauf begehrt der Prinz Einlaß in das Haus; D. Juan muß sich verstecken, und Heinrich tritt in Begleitung seiner Brüder auf. Das geistvolle Benehmen der jungen Dame entzückt die Gäste und sie erhält von jedem ein reiches Geschenk. — Im zweiten Akt sehen wir D. Juan in Verzweiflung über die Treulosigkeit der Geliebten. Selbst der Beweis ihrer Anhänglichkeit, den sie ihm dadurch liefert, daß sie ihm die empfangenen Geschenke übersendet, findet bei ihm keinen Glauben, und er beschließt, sich aus Rache einer anderen Schönen, Namens Marcela, zuzuwenden. Es trifft sich, daß die Letztere und Dorothea ihre Wohnungen vertauscht haben, so daß die Huldigungen welche D. Juan an Marcela's Balkon darbringt, in Wahrheit der Dorothea zukommen. Hierdurch entstehen Irrungen mancher Art, deren Resultat jedoch ist, daß D. Juan sich von der Treue seiner Geliebten überzeugt. Inzwischen ist der Infant, der sich vergebens bemüht hat, in dem Liebesverhältniß weiter zu gelangen, in tiefe Melancholie verfallen. Ein Maure, der sich als Gesandter des Königs von Granada am Hofe befindet und sich auf Heil-

kunde und Wahrsagerkunst versteht, weissagt ihm die düsteren Schicksale, welche Pedro's Grausamkeit über seine ganze Familie verhängen werde, die Ermordung Eleonora's de Guzman und des Großmeisters von St. Jago, so wie den Tod des Königs von Heinrich's eigenen Händen. Diese Scene ist zwar episodisch, aber von vortrefflicher Wirkung. Das ganze Wesen des Infanten wird durch diesen Vorfall noch mehr aufgeregt und er beschließt in einer Aufwallung von Leidenschaft, sich mit Gewalt in Dorotheen's Besitz zu setzen. Bestechung öffnet ihm die Thüren der Letzteren und er bringt in ihr Schlafgemach; hier aber tritt ihm die Schöne mit dem ganzen Stolze der beleidigten Unschuld entgegen und weiß ihm das Unritterliche seines Benehmens so lebhaft vorzuhalten, daß er seine Leidenschaft unterdrückt und, um sein Vergehen gut zu machen, der Dorothea eine reiche Mitgift aussetzt, durch welche sie in Stand kommt, dem D. Juan, mit Einwilligung von dessen Vater, ihre Hand zu reichen.

In die Reihe der Dramen, welche an historische Umstände angeknüpft, erdichtete Charactere und Situationen oder doch solche zum Mittelpunkt haben, die in den Gang der allgemeinen Geschichte nicht eingreifen, gehören weiter **La hermosura aborrecida, Las Aventuras de D. Juan de Alarcos, D. Beltran de Aragon, El primer Fajardo, D. Juan de Castro, Quien mas no puede, La corona merecida, El vaquero de Moraña** u. s. w.

La corona merecida behandelt die Geschichte des heroischen Widerstandes eines hochherzigen Weibes gegen die Verführungsversuche des Königs Alfonso von Castilien

Alfonso ist seiner Braut, der Prinzessin Leonor von England, verkleidet entgegenreist, um sie noch vor der Vermählung unbefangen beobachten zu können. Er lernt auf dieser Reise die schöne Doña Sol, eine vornehme Castilianerin, kennen und faßt eine heftige Leidenschaft für sie. Sol's Bruder, der dies bemerkt, eilt, die Schwester zu vermählen, indem er sie so den Nachstellungen des Königs zu entziehen hofft; aber dieser ertheilt dem Gemahl der Geliebten sogleich ein bedeutendes Hofamt, um den Gegenstand seiner Neigung in nächster Nähe zu haben. Sol setzt den Bewerbungen Alfonso's Kälte und Verachtung entgegen, als aber dieser auf eine erdichtete Beschuldigung des Verraths hin ihren Gemahl gefangen nehmen läßt, gibt sie ihm scheinbar Gehör und bestimmt eine Stunde, in welcher sie ihn empfangen wolle; hierauf verstümmelt sie sich und bedeckt ihren ganzen Körper mit Wunden, so daß der König, als er sie erblickt, entsetzt davoneilt. Die That des heldenmüthigen Weibes wird bald allgemein bekannt und gepriesen; die Königin läßt Doña Sol vor sich kommen und setzt ihr die Krone auf, die ihre Tugend und Großherzigkeit verdient habe; Alfonso aber erkennt das Frevelhafte seiner Leidenschaft, entsagt ihr und belohnt das Ehepaar durch die Belehnung mit reichen Besitzungen, so wie durch ein Wappenschild, das die kühne That Sol's ihren spätesten Nachkommen überliefern soll.

El vaquero de Moraña ist ein Drama voll interessanter Verwickelungen und reizender idyllischer Schilderungen. Ein am Hofe von Leon lebender Graf hat ein Liebesverhältniß mit der Schwester des Königs Bermudo angesponnen und hierdurch den Zorn des Letzteren auf sich

gezogen; er entflieht nebst der Geliebten und Beide verdingen sich, in bäurische Tracht verkleidet, bei einem Landmanne im Thal von Morana. Hier kreuzen sich in der Familie des Gutsherrn und unter den Landleuten verschiedene Liebschaften; die schöne Infantin, welche sich als Näherin überaus reizend ausnimmt, bringt durch Liebe und Eifersucht, die sie hervorruft, Alles noch mehr in Verwirrung. Es langt die Nachricht an, der König von Leon veranstalte einen Kriegszug gegen die Mauren, um die beiden Flüchtlinge, welche er am Hofe von Cordova versteckt glaubt, in seine Gewalt zu bekommen. Alle Kronvasallen werden aufgefordert, ihr Contingent zu stellen, und mithin auch der Gutsherr von Morana; dieser wählt den verkleideten Grafen zum Führer seiner Truppenabtheilung, so daß der Letztere gegen sich selbst in's Feld ziehen muß. Nach vollbrachtem Kriegszug, der natürlich das beabsichtigte Resultat nicht haben kann, kommt der König auf dem Rückwege in das Thal von Morana und hier weiß die verkleidete Prinzessin, die ihn zwar an seine Schwester erinnert, aber ihre Rolle so geschickt spielt, daß er sie nicht erkennt, ihn dergestalt für sich zu gewinnen, daß sie sich zuletzt entdecken zu dürfen glaubt und seine Einwilligung in die Verbindung mit dem Grafen erhält.

Die Stücke, zu denen die Annalen Portugals den Stoff geliefert haben (El principe perfeto, die Geschichte Johann's II.; El Duque de Viseo; La discreta venganza; El mas galan Portugues, Duque de Berganza) stehen in Bezug auf die Behandlungsweise des Historischen ganz denen aus der spanischen Nationalgeschichte gleich.

In El Duque de Viseo sind die Schicksale des

Johann von Braganza und des Herzogs von Viseo zu einem tragischen Bilde vereinigt. König Juan II. von Portugal wird durch einen hinterlistigen Günstling, Don Egas, zum Argwohn gegen die vier Brüder aus dem Hause Braganza gereizt und läßt sie einkerkern. Der Herzog von Viseo, ein Vetter des Königs, verwendet sich durch Vermittlung seiner Geliebten, Doña Elvira, um deren Gunst sich auch der König bewirbt, für die Gefangenen; allein auch gegen ihn ist der Monarch durch verläumderische Einflüsterungen des D. Egas eingenommen, indem er argwohnt, Viseo, der vom Volke sehr geliebt wird, trachte nach der Krone. Der König läßt den Herzog zu sich kommen, verbannt ihn auf sein Landgut und läßt ihn hinter einem zurückgezogenen Vorhang die Leiche des enthaupteten Johann von Braganza sehen, dessen Schicksal er sich zur Warnung dienen lassen solle. — Viseo zieht sich nun auf seinen Landsitz zurück und geht nur hier und da verkleidet zum Besuch der Doña Elvira nach Lissabon. Er trifft zufällig einen vorgeblichen Astrologen, welcher ihm prophezeiht, er werde noch einst die Krone auf seinem Haupte sehen. Als er eines Tages seinen Bauern ein Fest gibt, rufen ihn diese im Scherz als König aus und setzen ihm eine Blumenkrone auf. Dies wird am Hofe bekannt und von den Feinden des Herzogs zu dessen Sturze gebraucht. Als der Letztere wieder einmal verkleidet in Lissabon ist und mit Doña Elvira an deren Gitterfenster spricht, läßt ihm; diese einen Brief herab; er will ihr antworten, wirft ihr aber aus Versehen statt der Antwort die astrologische Prophezeihung hinauf. Inzwischen ist der König bei Doña Elvira eingetreten und entreißt ihr das Papier, indem er zugleich von ihr verlangt,

sie solle sich mit Don Egas vermählen, was sie indessen verweigert. Der Herzog bleibt unterdessen in der Dunkelheit allein. Er vernimmt aus einem Hause traurigen Gesang, der ihn vor dem Schicksal des verstorbenen Braganza warnt und erblickt dann in einer Ecke der Straße ein Crucifix, vor dem ein Licht brennt, welchem er sich nähert, um den empfangenen Brief zu lesen. Da verbreitet sich plötzlich ein Lichtglanz um das Crucifix und ihm erscheint im weißen Ordensmantel, mit dem Christuskreuze geschmückt, Johann von Braganza, welcher ihn durch dreimaliges Rufen mahnt, sich vor dem Könige zu hüten. — Der König, durch D. Egas immer mehr zum Haß gegen den Herzog von Viseo aufgestachelt, befiehlt diesem, zu ihm zu kommen und stößt ihn sofort mit eignen Händen nieder. Sodann verleiht er die Güter und Würden des Gemordeten an dessen Bruder D. Manuel, den er auffordert, sich das Schicksal des Bruders zur Warnung dienen zu lassen. Es wird ein Vorhang zurückgezogen und man erblickt die Leiche des Herzogs, Krone und Scepter zu ihren Füßen liegend; daneben sitzt Doña Elvira, die der Schmerz getödtet hat. Zuletzt wird berichtet, D. Egas sei von einem Diener des Herzogs ermordet worden, und der König spricht die Ahnung aus, daß Viseo als ein Opfer des Verraths gefallen sei.

Wo Lope Begebenheiten anderer Völker dramatisirt oder seine Erfindungen in dieselben hineingetragen hat, ist er wenig bemüht gewesen, sich in die fremde Localität zu versetzen, oder den Ton der verschiedenen Zeitalter zu treffen. In Sitte und Sinnesart blicken immer Spanien und das siebenzehnte Jahrhundert durch. Diese Nationalisirung des Ausländischen soll durchaus nicht getadelt werden; aber

es scheint, daß die derartigen Stoffe dem Dichter, dessen Begeisterung vor Allem für das Vaterländische war, weniger zugesagt haben; wenigstens gehören die mehrsten dieser Stücke zu seinen schwächsten Productionen. Unter den der Geschichte des klassischen Alterthums entnommenen verdient der Nero, oder nach dem spanischen Comödientitel die **Roma abrasada**, nur durch die lyrische Pracht einiger Schilderungen Aufmerksamkeit. In **las grandezas de Alejandro** haben wir ein mit Gefechten und feierlichen Aufzügen reich ausstaffirtes Pompstück, dessen Figuren in ihrer Hohlheit und Gespreiztheit erkennen lassen, daß der Autor dies Mal von seinem günstigen Stern verlassen war. **El honrado hermano**, der Kampf der Horatier und Curiatier, enthält dagegen viele vortreffliche und großartige Züge, ohne daß die Oekonomie des Ganzen eben zu loben wäre. — Glücklicher ist Lope in der Regel in der Behandlung der alttestamentlichen Geschichten gewesen, der er sich mit Vorliebe zugewendet zu haben scheint, da die Zahl seiner hierher gehörenden Arbeiten nicht unbeträchtlich ist. Ohne in der Beobachtung des Costüme's eben rigurös zu sein, hat er hier die Farben so zu mischen und zu verschmelzen gewußt, daß sie ein harmonisches Ganzes bilden. Sehr glücklich ist namentlich der solchen Stoffen so angemessene Ton edler Simplicität getroffen. Am meisten zeichnen sich **Los trabajos de Jacob** (oder, was die Handlung genauer bezeichnen würde, Joseph und seine Brüder) aus, ein Stück, das eben so untadelhaft in der Composition als anziehend in den Details ist und eine so ergreifende Tiefe und Innigkeit des Gefühls athmet, daß der Dichter die ganze Fülle seines liebevollen Gemüths in dasselbe ausgeströmmt zu

haben scheint. Dieses Drama steht zwischen zwei anderen, **El robo de Dina** und **La salida de Egipto**, in der Mitte, mit denen es eine Art von Trilogie bildet. Daran schließen sich weiter **David perseguido**, **La historia de Tobias**, **La hermosa Esther**. — Durchläuft man die übrigen, auf Facta der alten oder neuen Geschichte gegründeten Stücke, so bemerkt man oft mit Erstaunen, daß der überfruchtbare Meister schon vor zwei Jahrhunderten Stoffe behandelt hat, für deren erste Bearbeiter man gewöhnlich Dichter der neuesten Zeit hält. **El castigo sin venganza** ist die durch Lord Byron so berühmt gewordene, Geschichte des verbrecherischen Liebesverhältnisses zwischen der Herzogin von Ferrara (bei Byron Parisina, bei Lope Casandra) und ihrem Stiefsohne[140]). Luis, Herzog von Ferrara, hat von jeher Abneigung gegen die Ehe gehabt und sich flatterhaft bald dieser bald jener Dame hingegeben. Er hat aus einer früheren

[140]) Beachtenswerth ist das Vorwort zu diesem Drama: **Señor lector: esta tragedia se hizo en la corte solo un dia, par cousas que à V. m. le importan poco. Dejó entonces tantos deseosos de verla, que les hé querido satisfacer con inprimirla. Su historia estubo escrita en lengua latina, francesa, alemana, toscana y castellana: esto fue prosa, ahora sale en verso; V. m. lo lea por mia, porque no es impresa en Sevilla, cuyos libreros, atendiendo à la ganancia barajan los nombres de los poétas y à unos dan sietes y à otros sotas; que hay hombres que por dinero no reparan en el honor ageno, que à vueltas de sus mal impresos libros venden y compran: advirtiendo que está escrita en estilo español, no por la antiguedad griega y severidad latina; huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos como el uso los trages y el tiempo las costumbres.** — Sollte die Vorstellung des Stücks vielleicht inhibirt worden sein, weil man darin Beziehungen auf das Ende des Don Carlos fand?

Liebschaft einen Sohn, Namens Federico, den er zärtlich liebt und dem er seine Staaten zu hinterlassen hofft, indem er ihn mit seiner Nichte Aurora zu vermählen denkt. Da ihm indessen seine Minister für den Fall seines Todes einen Bürgerkrieg zwischen den legitimen Seitenverwandten und dem natürlichen Sohne als unvermeidlich darstellen, so entschließt er sich zuletzt doch noch, eine Gemahlin zu nehmen und wählt dazu die Tochter des Herzogs von Mantua, Casandra. Federico sieht sich zu seinem großen Verdruß auf diese Art jeder Aussicht auf den einstigen Besitz des Herzogthums beraubt, wird aber von dem Vater, der sich nicht aus Liebe, sondern aus Staatsgründen vermählt, abgesandt, um die Braut zu empfangen. Luis ergötzt sich unterdessen, seiner Gewohnheit gemäß, mit Liebesabenteuern. Auf diesem Punkte beginnt das Stück. Wir sehen den Herzog bei Nacht verkleidet die Straßen durchstreifen und den Schönen an ihren Gitterfenstern Artigkeiten sagen; eine Dame, welcher er eine Serenade gebracht hat, weist ihn indessen zurecht und sagt ihm, dergleichen Galanterien seien für sein jetziges Verhältniß nicht mehr passend. Die folgende Scene zeigt uns Federico auf dem Wege, die Braut seines Vaters an der Gränze der beiden Staaten zu empfangen; er sieht einen Wagen von scheu gewordenen Pferden einem Abgrunde entgegen gerissen werden, rettet die darin sitzende Dame und erfährt von ihr, so wie von den Rittern ihres Gefolges, daß es seine künftige Stiefmutter sei. Statt des Hasses, den er zuvor gegen sie empfunden, entbrennt er gleich bei'm ersten Anblick in heftiger Liebe zu ihr; auch Casandra scheint dem Federico ihre Neigung zu schenken, aber sie zeigt sich doch sehr zurückhaltend. Am Schlusse

des ersten Akts empfängt der Herzog die neu Angekommene. — Zu Anfang des zweiten ist die Heirath schon vollzogen; Luis von Ferrara hat aber deshalb sein früheres Leben nicht geändert, sondern ergötzt sich nach wie vor mit anderen Damen. Die schöne und junge Casandra, von dem Gatten verschmäht, widmet ihre ganze Zärtlichkeit dem Stiefsohne, dessen tiefe Traurigkeit sie betrübt, obgleich sie deren Grund nicht kennt. Sie erräth endlich aus Federico's Reden, daß Liebe die Ursache seines Kummers ist, und ihre früher unschuldige Neigung geht nun, durch das schlechte Benehmen des Herzogs vermehrt, allmälig in eine heftige Leidenschaft über; sie schwankt, zweifelt, fürchtet und kämpft, aber ergibt sich endlich. Unterdessen ist Federico zum General der päpstlichen Truppen ernannt worden, und muß als solcher in's Feld ziehen. Der junge, tapfere und bis dahin tugendhafte Federico will ihn begleiten; aber sein Vater will die Regierung des Landes keinem Anderen anvertrauen, als ihm, und befiehlt ihm, in Ferrara zu bleiben. — Im Beginn des dritten Akts kehrt der Herzog siegreich aus dem Kriege zurück, und zugleich mit dem festen Entschlusse, sein früheres ausschweifendes Treiben zu ändern und ganz für die Gattin und den Sohn zu leben. Aber inzwischen ist der Ehebruch schon vollbracht worden. Der Herzog schöpft Argwohn. Federico, um den Vater irre zu leiten, bittet um die Hand seiner Nichte Aurora, die er in der ersten Aufwallung verschmäht hat; aber Casandra, blind in ihrer Leidenschaft, und wegen der projectirten Heirath eifersüchtig, überhäuft den Geliebten mit Schmähungen, was den Herzog, der es hört, noch in seinem Verdacht bestärken muß. Der Letztere stellt nun,

unter dem Vorwande, die Vorbereitungen zu Federico's Vermählung mit Auroren zu treffen, ein Verhör mit den beiden Schuldigen an. Diese Scene ist von höchst ergreifender Wirkung. Das Resultat ist, daß der Vater und Gatte nicht mehr an seiner Schmach zweifeln kann; aber die Liebenden sind so vom Taumel der Leidenschaft bestrickt, daß sie blindlings in ihr Verderben gehen. Der Herzog befiehlt seinem Sohne, die Person zu tödten, die er in seinem Cabinet gebunden, mit verschleiertem Antlitz und verstopftem Munde finden werde; Federico vollzieht den Mord und entdeckt erst nach vollbrachter That, daß er seine Stiefmutter getödtet habe; hierauf wird er auf Befehl des Vaters von den Wachen niedergehauen. — Diese furchtbare Tragödie ist in der Schilderung der Leidenschaften von hoher Vorzüglichkeit und erweckt in ihrer ächt dramatischen Verkettung von Scene zu Scene eine immer steigende Theilnahme.

Ein besonderes Interesse hat für uns **La imperial de Oton**, die, auch über die deutschen Bühnen gegangene Geschichte des Königs Ottokar von Böhmen, die hier mit großer dramatischer Kraft, aber freilich in einer, das Historische sehr entstellenden Weise behandelt ist. Im Anfange des Stücks wird die Kaiserwahl zu Frankfurt (**Francofordia**) geschildert. Die Gesandten von Spanien, England und Böhmen bemühen sich, die Churfürsten für ihre Gebieter zu stimmen; die verschiedenen Parteien bekämpfen sich in den Straßen, aber die Wahl fällt für Rudolph von Habsburg aus, und am Abend wird die Thronbesteigung des neuen Kaisers durch festliche Spiele und allegorische Aufzüge gefeiert. England und Spanien erkennen die Rechtmäßigkeit der Wahl an, der böhmische

Gesandte jedoch entfernt sich voll Wuth wegen der Vergeblichkeit seiner Bemühungen. In der nächsten Scene sehen wir den König Ottokar, wie er die Kunde von der Vereitelung seiner Hoffnung erhält und durch seine ehrgeizige Gemahlin Ethelfriede aufgestachelt wird, sich gegen den neuen Kaiser aufzulehnen und die Krone für sich in Anspruch zu nehmen. Wirklich rückt Ottokar in's Feld und im zweiten Akt sieht man die beiden feindlichen Heere am Abend vor der entscheidenden Schlacht einander gegenüber stehen. Kaiser Rudolph empfängt in seinem Zelt einen Wahrsager, der Einlaß bei ihm begehrt hat und ihm seinen gewissen Sieg, so wie die künftige Herrlichkeit des Hauses Habsburg verkündigt. Ottokar dagegen hat eine Geistererscheinung, durch die ihm das Frevelhafte seines Unterfangens vorgehalten und sein Sturz geweissagt wird. Die Vision macht einen solchen Eindruck auf ihn, daß er beschließt, von seiner Auflehnung abzustehen; doch macht er es zur Bedingung seiner Unterwerfung, daß bei der Huldigung und Abbitte, die er dem Kaiser leisten werde, kein Zeuge zugegen sei. Rudolph sagt die Erfüllung der Bedingung zu. Man erblickt im Hintergrunde das an allen Seiten geschlossene kaiserliche Zelt, vorn aber Gruppen der kaiserlichen und böhmischen Krieger, welche sich schon in Eintracht unter einander mischen; da plötzlich fällt der Vorhang des Zelts und man sieht Rudolph im vollen Ornat des Imperators, Scepter und Reichsapfel in der Hand, zu seinen Füßen aber den gedemüthigten Ottokar auf den Knieen; dieser erhebt sich voll Zorn und klagt den Kaiser der Wortbrüchigkeit an; der Letztere aber beruft sich darauf, daß die Huldigung und Abbitte seinem Versprechen gemäß

unter vier Augen erfolgt sei, die nachherige Demüthigung des rebellischen Vasallen aber eine gerechte Strafe für dessen Auflehnung gegen den rechtmäßigen Herrscher sei. Ottokar kehrt mit dumpfem Groll nach Prag zurück, wo er von Ethelfriede mit Hohn wegen seiner Zaghaftigkeit empfangen wird. Die Königin tritt ihm gewaffnet, eine Lanze in der Hand, an der Thür des Palastes entgegen und wehrt ihm den Eintritt, dessen er nicht würdig sei. Ihre Vorwürfe und Ermahnungen bringen ihn dahin, von Neuem die Waffen der Empörung zu ergreifen, und sie selbst zieht mit in den Krieg. Vor der Schlacht, welche den Ausschlag geben soll, wird Ottokar wiederum durch jene Geistererscheinung gewarnt, aber er gibt diesmal nicht auf sie Acht, stürzt sich in das Kampfgewühl und sinkt gleich unter den Ersten tödtlich getroffen zu Boden. Die Leiche wird vor Rudolph gebracht; Ethelfriede erscheint, rühmt den Heldenmuth ihres Gemahls, den sie lieber todt denn als Feigling am Leben wissen will, und eilt von dannen, um selbst den Tod zu suchen; der Kaiser aber läßt seinen gestorbenen Gegner mit kriegerischen Ehren feierlich bestatten.

In **El ejemplar mayor de la desdicha** haben wir das neuerdings zu Romanen, Trauerspielen und Opern so vielfach benutzte tragische Geschick des Belisar nach jener fabelhaften Version, deren erste Quelle die Chiliaden des Johannes Tzetzes sind. **El Gran Duque de Moscovia** hat das Leben und die Schicksale des falschen Demetrius zum Gegenstand, die aber, wahrscheinlich weil der wahre Hergang in Spanien nicht bekannt geworden war, auf ganz unhistorische Weise entstellt sind. — Die weiter noch

in dieser Reihe zu erwähnenden Dramen sind, sowie schon die obigen, in Behandlungsweise und an Gehalt sehr ungleich. **El Rey sin Reyno** schildert die Wirren und Kämpfe, die am Ungarischen Hofe der Tronbesteigung des Matthias Corvinus vorausgingen, in den lebhaftesten Farben; allein der Ereignisse und Katastrophen sind allzu viele gehäuft, als daß die Einheit der Handlung nicht darunter leiden sollte. **Contra valor no hay desdicha**, das Jugendleben des Cyrus darstellend, streift sehr in's Idyllische hinüber und enthält in den Scenen des Landlebens zahlreiche Schilderuugen von der Gattung, welche dem Lope immer besonders gelang. **La Reyna Juana de Nápoles** ist dagegen ein ganz mißlungenes Product, das durch die Darstellung gemeiner Leidenschaften in ihren heftigsten Ausbrüchen nur Widerwillen erregt und trotz seiner blutigen Katastrophen die tragische Wirkung, auf die es sehr absichtlich angelegt ist, doch gänzlich verfehlt. Wir wünschten, Lope von der Autorschaft dieser Tragödie freisprechen zu können, die indessen nur allzu gut beglaubigt ist.

Einige hierher gehörende Dramen, die besonderes Interesse gewähren würden, wie **La Poncella de Orleans**, **El valiente Jacobin** (warscheinlich Jacques Clément) scheinen nicht mehr vorhanden zu sein.

Wir kommen (um zuerst die Stücke zu absolviren, deren Inhalt nicht freie Erfindung ist, sondern sich an schon vorhandene Materialien anschließt) zu den mythologischen Schauspielen des Lope de Vega. Ihre Zahl ist im Verhältniß zu den übrigen von ihm behandelten Stoffen nicht sehr groß. Die mehrsten derselben scheinen seinen späteren Jahren anzugehören (im Prolog zum Peregrino sind nur einige

verzeichnet) und in Concurrenz mit andern Dichter geschrieben zu sein, als der Hang zu Coulissenpracht und opernartigem Pomp schon auf dem spanischen Theater überhand zu nehmen begann. Lope war dieser Richtung des Geschmacks, wie er dies mehrmals, namentlich in den Prologen zum 15ten und 16ten Bande seiner Comödien auf's entschiedenste ausgesprochen hat, nicht eben hold; dennoch hat er ihr in den Stücken dieser Gattung mehr nachgegeben, als eben nöthig gewesen wäre. Daß er hier mehr der Convenienz und äußeren Antrieben, als dem eignen Drange, folgte, zeigt sich denn auch oft in einer gewissen Kälte und Mattigkeit, die durch alle Pracht der Darstellung, durch allen Glanz der Schilderung nicht verdeckt werden kann. Hiermit soll jedoch noch durchaus kein Verdammungsurtheil ausgesprochen sein; vielmehr legen diese Festspiele in der bunten Verschlingung der Fabel, in dem Reichthum und der Mannigfaltigkeit der Situationen und Motive, sowie in zahlreichen poetischen Schönheiten im Einzelnen noch immer ein sehr günstiges Zeugniß für die Ve.salität von Lope's dichterischem Talent ab. So die **Fabula de Perseo**, **Las mugeres sin hombres**, **El laberinto de Creta**, **Adonis y Venus**, **El vellocino de oro**. Uebrigens ist in allen der mythologische Stoff durchaus romantisch umgebildet, ganz in der Art, wie dasselbe später in den bekannteren Festspielen von Calderon geschehen ist.

An die der antiken Fabelwelt entnommenen schließt sich eine Reihe von Schauspielen, deren Inhalt Gedichten oder Romanen aus den großen Sagenkreisen des Mittelalters entlehnt ist. Einige derselben haben in der ganzen, auf Zauberei und sichtbar vorgehende Wunder berechneten

Anlage große Aehnlichkeit mit den mythologischen; so **Los Palacios de Galiana**, die Dramatisirung einer dem Karls-Sagenkreis angehörenden Erzählung (s. darüber Turpin c. 20 und die **Reali di Francia L. VI. c. 18 — 51**). Diese Dichtung vereinigt alle Reize der besseren unter den phantastischen Ritterromanen in sich. **La mocedad de Roldan** (dem Prolog zu Folge ein Jugendwerk Lope's) ist die anmuthige Geschichte, die bei uns durch Uhland's Ballade „Klein Roland" Verbreitung gefunden hat. (Die Quelle des Spaniers war: **Historia del nacimiento y primeras empresas del Conde Orlando, por Pedro Lopez Enriquez de Calatayud, Valladolid, 1585.**) **La pobreza de Reynaldos** behandelt die Leiden und Thaten des Haimonssohnes Reinhold von Montalban während seines Exils nach dem **Libro del noble y esforzado caballero Reynaldos de Montalvan por L. Dominguez. Sevilla, 1525.** In **El Marques de Mantua** haben wir die, der spanischen Umbildung des Traditionen-Cyclus von Karl und seinen Paladinen angehörende Erzählung von Baldovinos und Carloto, die als Volksromanze sehr populär war; in **El nacimiento de Urson y Valentin** eine dramatische Bearbeitung des abenteuerlichen Romans von den beiden Neffen Pipins, der in seiner Fabel viele Aehnlichkeit mit dem bekannteren vom Kaiser Octavianus hat (**Histoire de deux nobles et vaillants chevaliers Valentin et Orson. Lyon, 1495.** Italienisch **Venezia, 1558**; ob auch eine spanische Version existire, haben wir nicht zu ermitteln vermocht). — Die rührende, in allen europäischen Sprachen wiederholte, Erzählung von der schönen Magelone (spanisch **Hystoria de la linda Magalona hija del rey**

de Nápoles y del muy esforzado Caballero Pierres de Provenza. Toledo, 1526; Sevilla, 1533) ist auf sehr vorzügliche Weise behandelt in **Los tres diamantes**, einem Schauspiel, das zwar nach Art der früheren Werke Lope's in der Disposition des Planes noch Mängel zeigt, allein in der Jugendfrische, die das Ganze belebt, in dem Zauber der Romantik, der es durchweht, unwiderstehlich anziehend ist.

Die übrigen, den nämlichen Dichtungskreisen entnommenen Dramen, wie **El Jardin de Falerina** (nach Bojardo **Lib. II. C. 3, 66 seqq.**), **Los Zelos de Rodamonte** und **La Circe Angelica** (nach Ariost), **Angelica en el Catay** (nach Lope's eigner Fortsetzung des Ariost) **Roncesvalles, La venganza de Gaiferos** u. s. w., sind uns nie zu Gesicht gekommen und vermuthlich auch nicht mehr vorhanden.

Wir kommen nun zu den Dramen, deren Inhalt auf Novellen der Italiener und Spanier basirt ist. **El Mayordomo de la Duquesa de Amalfi** (nach Bandello **P. I. Nov. 26**) gibt zu einer interessanten Zusammenstellung mit der auf dieselbe Begebenheit gegründeten altenglischen Tragödie von Webster Anlaß (**The Duchess of Malfy** in den **Works of John Webster ed. Alexander Dyce. London, 1830, Vol. I.**;) aber hier muß freilich der Vergleich entschieden zum Vortheil des Engländers ausfallen, dessen zwar excentrisches, aber hoch geniales und mächtig erschütterndes Werk zu dem Allervorzüglichsten gehört, was von den Zeitgenossen Shakspeare's hervorgebracht worden ist, während das flüchtig hingeworfene spanische Stück nur ein Gewebe von ziemlich gewöhnlichen Intriguen darbietet.

Lope's **Castelvines y Monteses** sind aus derselben italienischen Erzählung (**Novelle di Bandello, T. II. Nov. 9**). geschöpft, wie Shakspeare's Romeo und Julie. Eine Angabe der Scenenfolge dieses Stücks wird zur Vergleichung mit der berühmten englischen Tragödie nicht uninteressant sein.

Erste Jornada. Roselo (Shakspeare's Romeo) und Anselmo, zwei Ritter von der Partei der Monteses, unterhalten sich über ein Fest, das im Palast der Castelvines gegeben wird. Man hört im Hintergrunde die Musik dieses Festes; Roselo hat große Lust, als Gast einzutreten; sein Freund sucht ihn von dem Wagniß abzuhalten, weil die Castelvines die erbittertsten Gegner der Monteses sind; aber zuletzt kommen Beide dahin überein, daß sie sich maskirt unter die Gäste mischen wollen. Die zweite Scene zeigt uns das fröhliche Getümmel des Festes. Antonio, das Haupt der Castelvines, unterredet sich mit einem anderen Ritter der Partei und drückt den sehnlichen Wunsch aus, seine Tochter Julia mit dem jungen Octavio zu vermählen, bedauert aber zugleich, daß das Herz der Tochter nicht sehr für diesen gestimmt sei. Unterdessen treten Roselo und Anselmo maskirt auf. Der Anblick Julia's reißt Roselo so hin, daß er fast die Besinnung verliert und in der Verwirrung die Maske abnimmt. Antonio erkennt ihn sogleich, geräth außer sich vor Wuth und will ihn umbringen, wovon er nur durch die übrigen Gäste abgehalten wird, welche selbst für den Feind das Gastrecht geltend machen. Roselo hat sich inzwischen Julien genähert; diese ruft aus: „Wenn die Liebe selbst zu den Menschen herabstiege, so würde sie die Gestalt dieses Unbekannten annehmen; aber

welche Aufregung, welche Unruhe bemächtigt sich meiner! Ach, es ist die Liebe, welche den Frieden aus meiner Seele bannt!" Auf der anderen Seite bricht Roselo in die Worte aus: „Ach, warum bin ich aus dem Blute der Monteses entsprossen; hätte mich der Himmel doch als einen der Castelvines geboren werden lassen!" Der Liebende benutzt einen Moment, wo er sich unbelauscht glaubt, um Julien eine Erklärung zu machen. Diese läßt einen Ring in seine Hand gleiten und sagt ihm für die folgende Nacht eine Zusammenkunft im Garten zu. Die Gesellschaft geht auseinander und Julie bleibt mit ihrer Dienerin Celia allein; sie gesteht dieser ihre plötzlich erwachte Leidenschaft, beklagt jedoch zugleich ihr übereiltes Versprechen und spricht den Entschluß aus, ihre Neigung zu bekämpfen; die Liebe ist jedoch so stark, daß sie zuletzt die Oberhand behält. Zwei nun folgende Scenen sind für den Gang der Haupthandlung ziemlich überflüssig. Wir werden dann zu dem nächtlichen Zwiegespräch der beiden Liebenden geführt, das voll Feuer und leidenschaftlicher Zärtlichkeit ist; Julia gibt nach einigem Widerstreben ihre Einwilligung in die dringende Bitte Roselo's, sich in'sgeheim mit ihm zu vermählen.

Zweite Jornada. Die heimliche Verbindung zwischen Julien und Roselo ist geschlossen worden, aber das Glück der Neuvermählten wird bald gestört. Der Beginn des Akts zeigt den Platz vor einer Kirche, in welcher ein feierliches Hochamt gehalten wird; während des Gottesdienstes hat sich ein heftiger Streit zwischen den Castelvines und Monteses erhoben; die Ritter von beiden Parteien stürzen, sich gegenseitig angreifend, aus der Kirchenthür; da tritt Roselo in ihre Mitte, um die Kämpfenden zu versöhnen

und schlägt vor, um den Hader zwischen den beiden befeindeten Familien auszugleichen, solle Octavio sich mit einer Dame vom Stamme der Monteses vermählen; er selbst aber wolle Julien die Hand reichen. Ueber diesen Vorschlag geräth Octavio in Wuth; er greift den Roselo an und wird von diesem, der sich zum Zweikampf gezwungen sieht, todt zu Boden gestreckt. Der Prinz von Verona erscheint, durch das Klirren der Schwerter herbeigerufen, auf dem Kampfplatz, gebietet den Streitenden Ruhe und verbannt Roselo auf längere Zeit aus der Stadt. Dieser eilt vor der Abreise noch einmal zu seiner jungen Gattin, von der er den zärtlichsten Abschied nimmt. Nachdem er fort ist, wird Julia von ihrem Vater in Thränen getroffen; dieser fragt sie nach der Ursache ihres Kummers und sie gibt an, sie traure um Octavio's Tod. Antonio beschließt nun, ihr statt des verlornen Bräutigams den Grafen Paris zum Gatten zu geben und sendet einen Boten an den Letztern ab. Dieser Bote findet den Grafen in Gesellschaft Roselo's, der vor der Stadt von den Castelvines überfallen aber von Paris gerettet worden ist und nun von diesem, bis nach Ferrara begleitet wird. Der Graf theilt seinem Begleiter den Inhalt des empfangenen Briefes mit; Roselo wird natürlich durch die Nachricht tief bewegt; er glaubt Julien ungetreu und gibt sich in einem klagenden Monolog ganz dem Schmerz und der Verzweiflung hin; dann aber setzt er seinen Weg nach Ferrara fort und beschließt, sich durch die Verbindung mit einer neuen Geliebten an der Treulosen zu rächen.

Dritte Jornada. Julia ist von ihrem Vater mit Bitten und Drohungen bestürmt worden, ihre Einwilligung in die

Vermählung mit dem Grafen zu geben; sie hat lange Widerstand geleistet, da sie aber zuletzt voraussieht, daß sie der Gewalt werde weichen müssen, so sendet sie Celia zu Aurelio, dem Priester, der sie getraut hat, um sich dessen Rath und Beistand in dieser Noth zu erbitten. Dies Alles wird im Beginn des Akts schon als geschehen vorausgesetzt. Antonio tritt auf und kündigt seiner Tochter an, daß er sie zwingen werde, seinem Befehl zu gehorchen. Julia bleibt verzweifelnd zurück; da tritt Celia auf und bringt ein Fläschchen, das ihr der mit allen Geheimnissen der Natur vertraute Aurelio gegeben hat; der darin enthaltene Trank soll Julien Rettung bringen. Die Unglückliche leert das Fläschchen, spürt sogleich die Wirkung des Giftes und sinkt, Roselo's Namen auf den Lippen, wie todt zu Boden. Die nächsten Scenen spielen in Ferrara; sie sind episodisch und zeigen Roselo, wie er, um sich an Julien zu rächen, einer anderen Dame Huldigungen darbringt; die Art, wie dies geschieht, zeigt indessen deutlich, daß sein Herz noch immer an der früheren Geliebten hängt. Er erhält von Anselmo die Nachricht, Julie habe sich vergiftet, wird hierdurch von der Treue der Geliebten überzeugt und bricht in verzweiflungsvolle Klagen aus; Anselmo tröstet ihn jedoch, das genossene Gift sei, wie er von Aurelio wisse, nur ein Schlaftrunk gewesen und Roselo werde seine Geliebte in der Todtengruft lebend wiederfinden. Diese Nachricht gibt dem Liebenden neues Leben und er eilt, obgleich noch nicht aller ängstlichen Besorgnisse enthoben, nach Verona. In den folgenden Auftritten sehen wir Antonio und den Grafen Paris über Juliens Tod trauernd. Antonio, nun ohne Erben, beschließt, sich mit seiner Nichte Dorothea zu vermählen, da-

mit sein Vermögen nach seinem Tode nicht auf eine andere Familie übergehe. Die Scene verändert sich und stellt die Familiengruft der Castelvines vor. Julia ist erwacht; ihr Erstaunen, ihr Grausen und ihre Liebe flößen ihr in diesem düsteren Aufenthalt einen Monolog von ergreifender Wahrheit der Empfindung ein. Roselo und sein Diener treten auf; der Letztere strauchelt und fällt, wodurch das Licht, welches er trägt, erlischt; seine Angst und die possenhafte Art, wie er dieselbe ausdrückt; bilden einen bizarren Contrast zu dem Ernst der ganzen Scene und zu dem Düstern der Localität. Roselo schließt die ihm wiedergeschenkte Gattin in seine Arme und Beide entfliehen auf ein Schloß von Juliens Vater. Auf diesem Schloß spielt der letzte Theil des Stückes. Julie, Roselo, Anselmo und der Diener haben sich als Bauern verkleidet, um eine passende Gelegenheit zur weiteren Flucht abzuwarten. Antonio kommt in Begleitung anderer Castelvines auf das Schloß, um seine Vermählung mit Dorotheen zu feiern. Seine Ankunft zwingt die Verkleideten, sich zu verbergen. Julia ist in einem Gemach oberhalb dessen versteckt, welches ihr Vater bewohnt; hierdurch wird eine wunderliche Scene veranlaßt; Julia spricht durch eine Oeffnung des Bodens, und Antonio glaubt eine Geisterstimme zu hören.

Julia. Mein Vater!

Antonio. Wo bin ich? Ewiger Gott, was für eine Stimme vernehm' ich da? Wenn mein Schrecken mich nicht täuscht, so ist es Julia.

Julia. Grausamer Vater, höre mich, wenn Dir noch irgend ein Gefühl von Menschlichkeit übrig bleibt.

Antonio. Bist Du's, meine Tochter? O Himmel! das Blut erstarrt in meinen Adern!

Julia. Ich komme aus dem finsteren Aufenthalt der Todten, um Dir Deine Härte und Ungerechtigkeit vorzuwerfen. Du, du hast mir den Tod gegeben.

Antonio. Ich? ewiger Gott!

Julia. Ja, denn Du wolltest mich zwingen, mich wider meinen Willen zu vermählen, während die Liebe mich schon mit einem anderen Gatten verbunden hatte. Diesem Gemahl habe ich mein Leben zum Opfer gebracht; da sieh die Frucht Deiner Strenge! Jetzt aber fordere ich von Dir jede Verfolgung gegen meinen Gatten einzustellen, ihn zu achten und zu lieben, als hättest du selbst ihn gewählt. Solltest Du ihn irgend feindselig behandeln, so werde ich Dir keine Ruhe lassen; Du wirst mich überall sehen und hören, und meine Rache wird Dich verfolgen.

Antonio. Und wer ist denn dieser Gemahl? Nenne ihn mir, geliebte Tochter!

Julia. Es ist Roselo, Sohn des Hauptes der Monteses; bedenke, daß der Himmel ihn hat geboren werden lassen, um die Zwietracht zu versöhnen, welche Verona so lange verheert hat!

Unterdessen haben die übrigen Castelvines Roselo in seinem Versteck entdeckt, und sie führen ihn gefangen herbei, um ihren Racheburst an ihm zu stillen; Antonio jedoch, der eben gehörten Stimme eingedenk, umarmt Roselo und erzählt von der Erscheinung, die er gehabt habe. Durch diese Erzählung werden Alle zur Milde gestimmt. Nun tritt auch Julia auf und erzählt, wie Rosolo sie den Armen des Todes entrissen habe, worauf die Verbindung

der beiden treuen Liebenden, welche die Versöhnung der Monteses und Castelvines besiegelt, von Allen anerkannt wird. — Die schwächste Seite dieses Stücks ist offenbar der Schluß. Welche Kluft zwischen der pathetischen, tief ergreifenden Katastrophe bei Shakspeare und diesem comödienhaften Ausgang! Die früheren Theile des Lope'schen Drama's enthalten dagegen Scenen, welche in Liebesgluth, in Zartheit und Tiefe des Gefühls mit den entsprechenden der englischen Tragödie wetteifern; und jedenfalls steht das Schauspiel des Lope beträchtlich höher, als die spätere Dramatisirung derselben Novelle durch Francisco de Rojas.

Ungleich vorzüglicher als die beiden zuletzt genannten Comödien ist **La Quinta de Florencia**, gleichfalls aus einer Novelle des Bandello gezogen (s. auch die **Histoires tragiques** von **Belleforest, Tom. I. hist. 12.** und **Goulart, Histoires admirables, T. I. p. 212**), und hier muß man Lope'n unbedingt den Vorrang vor Beaumont und Fletcher einräumen, die in ihrem **Maid of the mill** dasselbe Ereigniß dramatisirt haben. Wenn das englische Drama ziemlich unkünstlerisch in zwei Handlungen, die von Antonio, Ismenia, Aminta, und die von Otrant und Florinnel auseinanderfällt, hat das spanische den Vorzug einer höchst kunstvollen Composition, in der alle Scenen eng verbunden in einander greifen und die Theilnahme des Zuschauers in steter Aufregung erhalten; auch der Darstellung der Charaktere und Leidenschaften so wie der Situationsmalerei gebührt die vollste Anerkennung. — In **El Halcon de Federigo** stößt man auf die Novelle vom Falken aus dem Decameron (**Giorn. 5. Nov. 9**), im **El remedio en la**

Desdicha auf die mit Recht bewunderte Erzählung von Abindarraez und Xarifa aus der Diana des Montemayor. **El Guante de Doña Blanca** ist auf die nämliche Begebenheit gegründet, wie Schiller's Handschuh, die aber hier an den Portugiesischen Hof verlegt ist. In **La prueba de los ingenios** überrascht uns dieselbe, aus dem Orient in die abendländische Novellistik eingewanderte Fabel, deren Quelle das **Heft peiger** des Nisami zu sein scheint, und die durch Gozzi's Turandot so berühmt geworden ist. **El marmol de Felisardo** zeigt in der Handlung auffallende Verwandtschaft mit Shakspeare's Wintermärchen; da letzteres bekanntlich zunächst aus Robert Green's **Pleasant History of Dorastes and Fawnia** geflossen ist, so muß vermuthet werden, daß in diesem Roman eine uns unbekannte ältere Novelle, aus der auch Lope geschöpft, benutzt sei.

Zunächst knüpft sich hier die Betrachtung einer Reihe von Stücken an, deren Charakter sich am füglichsten mit dem Namen „dramatische Novellen" bezeichnen läßt. Wir meinen solche Schauspiele, in denen die Scenen nur locker und ohne eigentlich dramatischen Plan aneinander gereiht sind, und die ferner durch Anhäufung romanhafter und wunderbarer Ereignisse den Eindruck des Ungewöhnlichen und Außerordentlichen bezwecken. Freilich gehören hierher schon manche der bisher erwähnten, aber es bleiben noch immer beträchtlich viele übrig, die unter den obigen Rubriken keinen Platz finden konnten, weil sie theils ganz auf der eignen Erfindung des Dichters beruhen, theils die Traditionen oder Novellen, denen sie entnommen sein mögen, sich unseren Nachforschungen entzogen haben. Wenn Jemand keine anderen Dramen von Lope kennte, als diese, so müßte er

von dessen Talent der dramatischen Composition keinen hohen Begriff bekommen; denn Plan und Charaktere sind hier nur zu oft dem Trachten nach neuen und überraschenden Situationen, dem Hange zum Wunderbaren und Ungeheuren aufgeopfert. Die Abwechselung auffallender Abenteuer, die nicht selten nur durch einen schwachen Faden unter einander zusammenhängen, aber die Aufmerksamkeit der Zuschauer von einer interessanten Situation zur anderen hinüber leiten, scheint das Hauptaugenmerk des Dichters gewesen zu sein. Da ihm zu diesem Zweck ungewöhnliche Glücksfälle, wunderbare, an's Unglaubliche gränzende Begebenheiten besonders erwünscht sein müssen, sich aber diese in einer wirklichen Zeit und an einem wirklichen Ort unter bekannten historischen Umgebungen seltsam ausnehmen müßten, so erschafft er imaginaire Länder, gründet Königreiche und setzt Dynastien auf den Thron, die nie und nirgends existirt haben. Indien und Persien, Ungarn und Polen, Transsylvanien und Macedonien müssen sich immer zum Schauplatz von Meuchelmorden, Bezauberungen und erdichteten Staatsumwälzungen hergeben. Die Geographie und Geschichte in diesen Stücken scheinen den Ritterromanen entnommen zu sein, oder wenn irgendwo ein historisches oder wenigstens der wahren Geschichte ähnelndes Factum benutzt ist, so erblicken wir es in den romanhaftesten, mit der historischen Wahrheit unverträglichsten, Umgebungen. Lope hat, nach Sancho Pansa's Ausdruck, immer das Königreich Dänemark oder Sobradisa bei der Hand, das ihm paßt, wie der Ring an den Finger; er entthront die Kaiser von Trapezunt und die Tyrannen von Albanien mit merkwürdiger Leichtigkeit. Er läßt seine Personen von Osten

nach Westen, von Norden nach Süden schweifen, bald Schlachten liefern, bald Liebeshändel anknüpfen; die Scene spielt bald in Alexandrien oder Babylon, bald in Irland oder Siebenbürgen. Die Handlung ist oft ein Aggregat unzusammenhänger Vorfälle von der seltsamsten Art.

Die bizarrste Mischung heterogener Bestandtheile, die tollste und abenteuerlichste Verbindung von tragischen Katastrophen und ausgelassener Komik, von Heidnischem und Christlichem, die wunderlichste Zusammensetzung des Personals, die monströseste Vereinigung des völlig Albernen und Sinnlosen mit Sinnreichem und Ergötzlichem findet sich in **El nuevo Pitagoras**. Wenn eine Dichterphantasie unserer Tage es in einer Anwandlung übermüthiger Laune eigens darauf anlegte, das Disparateste in demselben Werke zusammenzudrängen, so würde sie kaum etwas Aehnliches zu Stande zu bringen vermögen; und doch hat diese Ausgeburt einer ungezähmten Einbildungskraft unter einem Wust der widersinnigsten Phantasterei viele bewunderungswürdige Züge. Wir gehen auf den Inhalt dieses Stücks wegen seiner Seltsamkeit etwas näher ein.

Erste Jornada. Ein Sclavenkerker in Marokko. Razonte, ein junger Castilianer von vornehmer Herkunft ist an der spanischen Küste von maurischen Seeräubern gefangen worden, als er im Begriff war, sich nach Madrid zu begeben, um sich dort mit der schönen Angelica zu vermählen. Er liegt schlummernd in seinem unterirdischen Gefängniß, als ihm Gott Amor erscheint und ihn zur Flucht aus seiner Gefangenschaft ermahnt, weil er sonst seine Braut verlieren werde. Der Plan, den er ihm zur Ausführung dieses Vorsatzes angibt, ist folgender: Die Sul-

tanin Zelora hat mit dem jungen Mahmud ein Complott geschmiedet, um den Sultan umzubringen; die That soll in der folgenden Nacht ausgeführt werden; man wird bei Zelora einen Dolch, bei Mahmud Briefe finden, aus denen sich ihr Verrath beweisen läßt. Amor räth nun dem Razonte, den Mordanschlag dem Sultan zu enthüllen, der ihm zum Danke nachher die Freiheit schenken werde, und Razonte beschließt, den Rathschlag zu befolgen. Die folgende Scene zeigt uns Zelora und Mahmud im Liebesgespräch; sie sind vom Taumel der Leidenschaft so hingerissen, daß sie mit größter Unvorsichtigkeit von ihrem verbrecherischen Vorhaben reden: es wird daher dem Razonte nicht schwer, auch die kleinsten Details ihrer Verschwörung zu erfahren, und er eilt, dem Sultan Alles zu offenbaren; dieser läßt Mahmud und die übrigen Verschworenen erdrosseln, verschont aber Zelora, weil er sie noch immer liebt, und gibt ihr Versicherungen seiner fortdauernden Zärtlichkeit; sie jedoch behandelt ihn mit Verachtung, weist seine Gnade zurück und ermordet sich vor seinen Augen. Razonte wird als Lebensretter des Sultans mit Gnadenbezeugungen überhäuft und schifft sich nach Spanien ein. Der Schauplatz wird nach den Küsten von Andalusien verlegt. Razonte und sein Diener Carlino, welcher den Spaßmacher abgibt, kommen schwimmend an's Land; denn das Schiff, auf dem sie sich befanden, ist in einem Sturm untergegangen; sie werden von den Fischern der Küste gastfreundlich aufgenommen und zu einem reichen Müller, Namens Butrago, geführt, in dessen Hause sie sich mehrere Tage lang aufhalten. Razonte hat hier viel von den Zudringlichkeiten Aldonza's, der Nichte seines Wirthes, zu leiden, bleibt aber seiner Angelica treu.

Carlino wird zu einem Juden geschickt, um einige Diamanten zu verpfänden, die sein Herr gerettet hat, und versucht es beiläufig, den Ungläubigen zu bekehren. Die beiden Schiffbrüchigen setzen hierauf ihre Reise nach Madrid fort; Aldonza bleibt trostlos zurück und erhält von Butrago den Rath, ihr Herz nie an Leute aus der vornehmen Welt zu verschenken. In der folgenden Scene sieht man einen Garten bei Madrid, und in demselben einen Springbrunen, welcher mit der Statue Amor's geschmückt ist. Razonte ist, von der Reise ermüdet, am Fuße dieser Bildsäule entschlummert, und vernimmt im Schlafe aus dem Munde des Gottes eine Aufforderung, einen einsamen Ort am Ufer des Manzanares aufzusuchen und die Rathschläge eines dort wohnenden Eremiten anzunehmen. Erwacht setzt der Reisende seine Wanderung fort; nicht lange, so begegnet er der Myson, einer Dienerin Angelica's, und erkundigt sich bei ihr nach seiner Geliebten, sowie nach Allem, was während seiner Abwesenheit im Hause der Doña Beatriz, der Mutter Angelica's, vorgefallen. „Seid ruhig — sagt Myson — Angelica ist Euch treu geblieben; aber vernehmt die wundersamste Neuigkeit; Doña Beatriz hat sich mit dem Doctor Cornagoras vermählt.“

Razonte. Ist es möglich! Nun, dies Paar wird nichts von Eifersucht zu leiden haben. Aber sage, welche Zaubermittel hat der Doctor angewandt, um diese Ehe zu Stande zu bringen?

Myson. Sein Hirn ist von dem unsinnigen Glauben der Seelenwanderung eingenommen. Er behauptet, er sei einst Priamus, Cäsar, Tamerlan, Alexander und weiß der Himmel was sonst noch gewesen; mit diesen Ideen hat er

der Doña Beatriz den Kopf verdreht; er sagt, in ihrem Körper wohne die Seele der Helena, und sie glaubt es, bloß weil er es sagt; sie hat ihn daher geheirathet, aber Euren Wünschen, wißt, ist sie durchaus entgegen, denn sie hat sich fest vorgenommen, ihre Tochter mit dem Hector de Sandrago, den sie für Hector den Trojaner hält, zu vermählen.

Razonte wird über diese Nachricht tief betrübt und beschließt, sich zu dem Eremiten zu begeben, um sich dessen Rath zu erholen.

Zweite Jornada. Unnütze Scene, in welcher sich Carlino mit dem Diener des Cornagoras zankt; der tolle Doctor kommt dazu und schmäht seinen Bedienten, der ein vollkommener Einfaltspinsel ist und durch seine kauderwelsche Sprachweise Gelächter erregen soll. „Ja, ich erkenne Dich, Verräther! Du bist jener ruchlose Anaximander, der die Existenz der Götter läugnete und Alles dem Zufall zuschrieb; ich habe Dich oft genug gesehen und hierüber eine lange Disputation mit Dir in Milet gehabt!" — Der Schauplatz verwandelt sich; man sieht die Wohnung des Eremiten Helvidius, welchem Razonte seine Leiden klagt. Helvidius läßt den unglücklichen Liebhaber schwören, wenn ihm die Hand seiner Angelica zu Theil werde, so wolle er auf dem Platz der Einsidelei eine schöne Kirche mit einem Hospital für arme Reisende gründen. Beide knieen betend nieder; ein Engel erscheint und fordert den Razonte auf, eine alte maurische Zauberin, welche in einer benachbarten Höhle wohne, aufzusuchen, um Zeuge von ihrer wunderbaren Bekehrung zu werden und zugleich durch ihre Hülfe das Mittel zu erfahren, durch welches er zum

Ziel seiner Wünsche gelangen könne. Der Hintergrund der Bühne öffnet sich und man sieht die Höhle, in welcher Rustane ihre höllischen Künste treibt; sie zieht magische Kreise auf den Boden und spricht Zauberformeln, um einem spanischen Seehelden, der den afrikanischen Corsaren sehr gefährlich wird, den Untergang zu bereiten, wobei sie sich von Zeit zu Zeit an einen großen Affen wendet, der ihr die Mysterien der Zukunft enthüllt. Der Engel erscheint und befiehlt dem Affen, Razonte'n das Mittel anzugeben, durch welches er Angelica sich zu eigen machen könne; der Affe fügt sich unter furchtbaren Convulsionen in den Befehl, und spricht: „Sei närrisch wie Cornagoras; durch dieses Mittel wirst Du siegen," nach welchen Worten er todt niedersinkt. Der göttliche Bote wendet sich hierauf an die Zauberin und fordert sie auf, ihrem teuflischen Treiben zu entsagen; sie wird plötzlich in ihrem ganzen Wesen umgewandelt, und gelobt, ihre früheren Sünden durch eine strenge Buße wieder gut zu machen. Razonte geht, seine Angelica aufzusuchen; er umarmt sie nach so langer Abwesenheit auf's zärtlichste, theilt ihr den Orakelspruch mit, und Beide kommen dahin überein, denselben so auszulegen, daß Razonte den Seelenwanderungsglauben scheinbar annehmen und sich für einen der antiken Helden ausgeben müsse. Sie treten in die Wohnung von Angelica's Eltern.

Beatriz. Was seh' ich? Razonte! Hab' ich es Euch nicht oft genug gesagt, daß Ihr Euch die Lust nach meiner Tochter vergehen lassen müßt? Sie soll keinen andern Gemahl erhalten, als Hector.

Razonte. O grausame Helena, einst warst Du

menschlicher gegen mich, einst dachtest Du nicht daran, den Hektor mir vorzuziehen!

Beatriz. Was hör' ich, o Himmel!

Carlino. Ja, zweifelt nur nicht, das ist Paris, wie er leibt und lebt!

Beatriz. Paris, mein Geliebter, bist Du es wirklich? Ja, ich erkenne Dich! Aber warum hast Du Dich so lange vor mir versteckt?

Razonte. Ich hielt mich so lange verborgen, um Dich im Stillen zu beobachten; ich sah Deine Untreue, als Du Dich mit diesem großen Philosophen vermähltest; aber da ich Dich verloren habe, so tröste mich wenigstens in meinem Unglück und nimm mich zum Schwiegersohne an, denn die reizende Angelika ist Dein lebendiges Ebenbild und in ihr werde ich Dich lieben.

Beatriz. Angelica sei Dein, zähle auf mein Versprechen! Aber sprich, wo bist Du seit allem unserem Unglück beständig gewesen?

Razonte. In tausend Gestalten habe ich Thränen um Dich vergossen; ich war ein Tiger, ein Fuchs, ein Bär, ein Blutigel, ein Alguazil und jetzt zuletzt habe ich den Körper des Razonte angenommen.

Beatriz. Und ich, nachdem ich als Helena gelebt hatte, irrte eine Zeit lang ohne bestimmten Aufenthalt umher; dann ward ich eine Maus und vermählte mich mit einer Ratte, aber der Tod zerstörte bald unser Glück; eine Katze überraschte uns beide an einem Mauerloch, als wir gerade der süßen Freuden der Ehe genossen, und verschlang uns.

Carlino. Und diese Katze war ich; ach! ich denke

noch mit Freuden an den Genuß, denn Ihr schmecktet vortrefflich; aber damals als Maus war't Ihr nicht so mager wie jetzt; Eure graue Haut ist das Einzige, woran ich Euch noch erkenne.

Cornagoras. Und ich war einst Pythagoras, Sokrates, Alexander, Cato, Scipio.... (zu Carlino) Aber, Himmel, seh' ich recht? Ja, ich erkenne Dich, Du bist Achilles.

Beatrix. Ist es möglich? Achilles! O wie viele große Männer seh' ich heute wieder.

Carlino. Sapperment! ich Achilles? Aber wer war denn das? Nicht wahr, ein römischer Kaiser?

Der närrische Doctor macht nun eine pomphafte Beschreibung des Trojanischen Krieges und seiner Heldenthaten und mit solchen possenhaften Scenen, denen es aber nicht an ergötzlichster Komik fehlt, schließt der Akt.

Dritte Jornada. Beatrix wünscht, die Verbindung zwischen Razonte und Angelica zu Stande zu bringen; aber um dies bewirken zu können, muß sie zuvor den Heirathscontract, der sich schon in den Händen des Don Hector befindet, zurück erhalten, was ihr nicht gelingen will. Razonte ist in Verzweiflung und irrt wehklagend in einer einsamen Gegend umher. Nun folgt wieder eine Scene katholischer Frömmigkeit, die in grellem Contrast mit den vorhergehenden und nachfolgenden lustigen Auftritten steht. Der Engel erscheint dem verzweifelnden Liebhaber und spricht: Erinnere Dich an Deine Gelübde, sie sind im Himmel aufgeschrieben und ich habe dich daran zu mahnen, seit Helvidius todt ist. Vernimm: zugleich mit dem Eremiten ist auch Rustane, die Zauberin, in Buße und Fröm-

migkeit gestorben; ihre Seelen sind jetzt im Aufenthalt der Seligen, und Gott hat mir befohlen, Dir ihre Leichen zu zeigen, damit der Anblick dir Liebe zur Tugend und Verachtung der zeitlichen Güter einflößen möge!" — Man erblickt Helvidius und Rustane todt auf einem mit Blumen bedeckten Ruhebette; ein Chor von Engeln schwebt zu ihren Häuptern und singt eine Hymne, während welches Gesanges Razonte niederkniet und am Schlusse jeder Strophe das **Gloria in excelsis** wiederholt. Er bekräftigt hierauf sein früheres Gelübde durch neue Schwüre, und der Engel verkündigt ihm, daß er an der Seite seiner Angelica als Pfleger in dem zu gründenden Hospital ein glückliches Alter erreichen werde. — Nach diesem Stück Ascetik fangen die Scenen im Hause des Doctors wieder mit erneuerter Lustigkeit an. Der drollige Kauz Carlino, der von Allen Achilles genannt wird, hat sich nun selbst eingebildet, er sei der griechische Heros, und diese Rolle gefällt ihm gar nicht übel, da er seinem hohen Range gemäß mit prächtigen Kleidern angethan wird und gut zu essen bekommt. Aber bald mißbehagt ihm seine neue Würde, als er von Don Hector eine Forderung zum Zweikampf erhält; er legt sogleich sein Schwert und seinen königlichen Schmuck ab und ruft aus: „Wenn ich jemals ein Held gewesen bin, so mag mich der Teufel holen! Als ich den Namen Achilles annahm, glaubte ich, daß man es in Ruhe und Frieden sein könnte; seit ich aber weiß, daß Schläge damit verbunden sind, entsag' ich der königlichen Würde und ziehe das Leben vor." Man ist erstaunt über die Charakterumwandlung Achills, aber dringt nichtsdestoweniger in ihn, den Kampf mit dem Gegner, den er schon bei Troja besiegt, zu bestehen.

Beatrix. Auf, wackerer Achill!

Carlino. O giftige Zunge, schweig'!

Razonte. Zieh' Dein Schwert!

Carlino. Mir bricht der Angstschweiß aus allen Poren! (Er zieht das Schwert, indem er sich dem Don Hector mit vielen Verbeugungen nähert.)

Hector. O Gott, mein Muth ist zu Ende!

Carlino. Er hat eine Donnerstimme; ach! bester Herr Razonte, wenn Ihr ihn erst zu Boden werfen oder ihm die Hände festhalten wolltet!

Razonte. Memme!

Beatrix. Was muß ich sehen, Achill!

Carlino. Ich sehe schon, ich muß ihm den Garaus machen, wenn er mich nicht umbringen soll. Da! (Er wirft ein Paar Stiefel nach Hector).

Hector. Ich sterbe.

Carlino. Hat er mich getroffen? Ach, wie ich zittere!

Hector. Ich ergebe mich, Gnade!

Carlino. Er bat auch Angst, wie mir scheint.

Myson (die Dienerin, den Hektor an der Brust fassend). Sogleich gib uns Deine Papiere und Deine ganze Habe heraus, sonst wird der Zorn Achill's schwer auf Dich fallen.

Carlino. Halt ihn fest, Myson! — Ha, Schurke, Du sollst meinen Grimm empfinden! Mord und Tod!

Hector. Barmherzigkeit, unbesiegbarer Held! Ich will, wenn Du befiehlst, Deine Kniee umschlingen.

Carlino. Nein, berührt mich nicht, ich habe gar kein Verlangen darnach.

Hector. Da habt Ihr Alles, was Ihr begehrt.

Razonte und Angelica. O glücklicher Augenblick.

Carlino (indem er den Hector mit dem Säbel durchfuchtelt). Ich vergebe Dir; bessere Dich fortan, aber empfange diese freundschaftliche Züchtigung!

Don Hektor macht sich aus dem Staube; die Liebenden, nun im Besitz der Papiere, auf welche Hector seine Ansprüche gründete, sinken einander in die Arme, und Carlin erklärt, sich mit Myson vermählen zu wollen. Alle verwundern sich, wie ein Sprosse königlichen Blutes eine Magd zur Gattin wählen könne; da erklärt Myson, sie sei Deidamia, die seit viertausend Jahren vergebens ihren geliebten Achill gesucht habe, bis dieser Augenblick sie mit ihm vereinige, und so schreiten die zwei fürstlichen Paare zur Vermählung. Zum Schlusse wird ein Chorlied zum Preise der Seelenwanderungslehre angestimmt.

In **La octava maravilla** wird ein König von Bengalen, der dem Studium des Hippokrates und Galenus obliegt, durch die pomphaften Beschreibungen eines spanischen Architekten, der ihm die Geographie von Spanien und die Genealogie der vornehmsten Familien auseinandersetzt, angeregt, Spanien zu besuchen, leidet an den canarischen Inseln Schiffbruch, kommt nach Sevilla, wo er sich als Bedienter verdingt und in eine dortige Schöne verliebt, läßt sich zum Christenthum bekehren und kehrt zuletzt mit seiner Geliebten in sein Königreich zurück, um dort das Christenthum einzuführen. Der Schauplatz wechselt zwischen Bengalen, den canarischen Inseln und Spanien. In **El Prodigio de Etiopia** bemächtigt sich ein Mohr durch List der Tochter des Königs von Aegypten, indem er sich für deren Geliebten ausgibt, entflieht mit ihr, wird Räuber

und begeht alle möglichen Schandthaten, stirbt aber zuletzt als Eremit und Märtyrer. **La doncella Teodor** schildert die seltsamen Erlebnisse einer jungen, durch wunderbare Schönheit und Klugheit ausgezeichneten Spanierin in Oran, Constantinopel und Persien; es figuriren darin ein Professor aus Valencia, ein Toledanischer Lehrmeister, der König von Oran, der türkische Großherr Selim und der Sultan von Babylon. In **El hombre por su palabra** erringt der Sohn eines Gärtners durch seine Heldenthaten und durch die Gunst einer Prinzessin den Thron von Macedonien. In **La ventura sin buscalla** geräth eine auf der Flucht begriffene Fürstin in das Haus eines armen Edelmanns der Krapakgebirge, verdingt sich bei diesem als Magd, verheirathet sich dann mit ihm und bringt ihm zuletzt als Mitgift die Krone von Ungarn zu. In **El Animal de Ungria** hat ein König von Ungarn seine Gemahlin unschuldig zum Tode verurtheilt und sich mit deren Schwester vermählt, die Verstoßene aber ist dem Tode entgangen und lebt nun, in Thierfelle gehüllt und selbst für ein wildes Thier gehalten, in den das Schloß umgebenden Wäldern, wo sie die Kinder raubt, die der König mit ihrer Schwester erzeugt. Aehnlich sind **El hijo de los Leones**, **Los pleytos de Inglaterra** u. s. w.

Glücklicher Weise ist die Anzahl dieser unförmlichen Productionen, die nur für unreife Geburten einer ungezügelten Einbildung gelten können und uns den Dichter in seinen äußersten Verirrungen zeigen, nicht eben groß. Viele andere, die, weil sie die Ereignisse auch nur lose und in novellistischer Weise verknüpfen, und wegen der romantischen Mannigfaltigkeit der Scenen in dieselbe Klasse ge-

hören, zeigen ungleich mehr Kunst im Entwurf und in der Durchführung des dramatischen Plans. **La fuerza lastimosa**, ein seiner Grundidee nach auf die bekannte Romanze vom Grafen Alarcos gebautes Stück, das nach den vielen Anspielungen darauf bei den spanischen Schriftstellern zu den berühmtesten des Lope gehört hat, kann zwar von Seiten der Composition nicht durchaus gerühmt werden, die Erfindung ist darin verschwendet, die Wahrscheinlichkeit nicht immer gehörig berücksichtigt; aber dessen unerachtet, wer muß nicht die Gluth und Fülle der Phantasie, das überwältigende Interesse der Handlung in dieser außerordentlichen Dichtung bewundern? Dionysia, die Tochter des Königs von Irland, hat ihr Auge auf den schönen Grafen Heinrich geworfen und verheißt demselben auf einer Jagd, wo sie in einem abgelegenen Theile des Waldes mit ihm zusammentrifft, eine Zusammenkunft für die folgende Nacht. Dieses Gespräch wird von dem Herzog Octavio belauscht, der die Prinzessin gleichfalls, aber hoffnungslos, liebt und nun den verrätherischen Entschluß faßt, sich statt des Grafen zu dem Stelldichein zu begeben. Er geht in dieser Absicht zum König und fordert auf eine dringende Veranlassung, die er aber erst am folgenden Tage enthüllen könne, die Verhaftung des Nebenbuhlers. Diese wird vorgenommen, und der Herzog genießt nun unerkannt der schönen Stunde, die eigentlich einem Anderen bestimmt war. Am folgenden Morgen gibt Octavio vor, ein gegen den Grafen vorgehabter Mordversuch habe dessen Verhaftung nöthig gemacht, um ihn der Gefahr zu entziehen. Graf Heinrich wird befreit und zum Beweise, daß keine Schuld irgend einer Art

ihn in das Gefängniß geführt habe, zur Würde eines Admirals erhoben; der Herzog aber, von seinem bösen Gewissen gequält und fürchtend, die Wahrheit möge an den Tag kommen, zieht sich auf seine Güter zurück. Dionysia, in dem festen Glauben, sie habe in der Nacht wirklich den Geliebten in ihren Armen gehabt, ist äußerst befremdet, als dieser nichts von der Zusammenkunft wissen will, und glaubt, er wolle das Geschehene verläugnen; sie will in ihrer Leidenschaft auf nichts hören und überhäuft den Grafen mit den heftigsten Schmähungen, so daß dieser in der Verwirrung den Entschluß faßt, den Hof für immer zu verlassen und sich in ein fernes Land zu begeben. Im zweiten Akt sehen wir die Infantin einer düsteren, beinahe bis zum Wahnsinn gesteigerten, Melancholie hingegeben, deren Ursache sich Niemand erklären kann; sie redet kein Wort, schreibt aber endlich, auf wiederholtes Befragen des Königs, das Folgende nieder: „Graf Heinrich hat meine Ehre geraubt und ist nachher treulos entflohen; suche, mir das verlorene Gut wieder zu schaffen!“ Heinrich ist unterdessen nach Spanien gegangen und hat sich mit Isabella, der Tochter des Grafen von Barcelona, vermählt. Seit dem Vorfall, der ihn Irland verlassen ließ, sind mehrere Jahre verflossen; die Sehnsucht nach seinem Vaterlande treibt ihn nun dahin zurück und er nimmt seine Gemahlin und seine beiden Kinder mit. Kaum hat der König von Irland seine Anwesenheit erfahren, so läßt er ihn vor sich laden. „Graf — spricht er zu ihm — ich kenne Euch als einen weisen Rathgeber und habe Euch zu mir bescheiden lassen, um über eine wichtige Angelegenheit Eure Meinung zu hören. Ein mir befreundeter König hat eine Tochter, welche

durch einen seiner Vasallen entehrt worden ist; dieser Vasall hat sich später mit einer Anderen vermählt; welches Mittel gibt es nun, um der Verlassenen die geraubte Ehre wiederzugeben?“ — „„Herr — erwidert der Graf, der im Bewußtsein seiner Unschuld keine Anwendung davon auf sich macht — der Treulose muß gezwungen werden, sein Weib umzubringen und alsdann der Prinzessin die Hand zu reichen.““ — „Wohlan! — donnert der König — Ihr habt Euch selbst das Urtheil gesprochen; ich befehle Euch, Eure Gattin zu ermorden und Euch dann mit meiner Tochter zu vermählen.“ — Der Graf wendet vergebens ein, daß er mit der Infantin nie in näherem Umgang gestanden habe; der König hört auf keine Einwendung und wiederholt seinen Befehl. Heinrich bleibt wie zu Boden geschmettert zurück; auf der einen Seite ist Gehorsam gegen den Lehnsherrn die erste Pflicht des Vasallen; auf der anderen erscheint die Ermordung einer geliebten Gattin als eine über alle menschliche Kraft hinausliegende That. Er verschließt den furchtbaren Kampf, der in seinem Innern vorgeht, in ein dumpfes Schweigen, bis Isabella ihm das Geheimniß entlockt und ihn nun selbst auffordert, ihr den Tod zu geben, da sie freudig sterbe, damit der Gatte seine erste Pflicht, die gegen den König, erfüllen könne. Der unglückliche Heinrich schickt sich hierauf an, das furchtbare Werk zu vollbringen. Isabella nimmt zärtlichen Abschied von ihren Kindern und von dem Gemahl, dem sie wiederholt betheuert, wie gern sie von seiner Hand den Tod empfange; dem Grafen jedoch gebricht die Kraft zur Ausführung der That und er beauftragt einen Diener, Isabellen in's Meer hinauszurudern, wo sie in den Wellen

ihren Tod finden soll. Der dritte Akt zeigt uns den Unglücklichen von Gewissensbissen gefoltert und in Wahnsinn verfallen. Das entsetzliche, auf Befehl des Königs begangene Verbrechen hat seinen Zweck nicht erreicht, denn die Infantin verweigert, dem blutbefleckten Mörder seiner Gattin ihre Hand zu reichen. Der Graf von Barcelona naht mit einer Flotte, um den Tod seiner Tochter zu rächen; ein Sohn der Ermordeten ist der Anführer derselben und der König zittert schon in seiner Hauptstadt. Indessen ist Isabella nicht, wie geglaubt wird, im Meere umgekommen, sondern, an einen Balken geklammert, an die Küste getrieben worden, wo sie auf den Gütern des Herzogs Octavio eine gastliche Aufnahme gefunden hat. Sie macht den Herzog zum Vertrauten ihrer Schicksale, und dieser, der sich als den ersten Urheber des ganzen Unglücks ansehen muß, theilt ihr wiederum mit, wie er in jener verhängnißvollen Nacht verrätherisch unter dem Namen des Grafen Heinrich bei der Infantin eingedrungen sei. Isabella verkleidet sich nun in männliche Tracht und begibt sich zu dem Heere ihres Vaters, wo sie zwar nicht erkannt, aber wegen ihrer Aehnlichkeit mit der Todtgeglaubten sehr gut aufgenommen wird. Der bedrängte König von Irland hat den Grafen Heinrich als den Anstifter des Unheils zur Bestrafung ausgeliefert, aber Isabella deckt nun den wahren Hergang auf und gibt sich zu erkennen; ihr Vater, ihr Sohn und ihr Gatte sind überglücklich, die Verlorene wieder zu haben und Dionysia stellt ihre Ehre durch die Vermählung mit Octavio wieder her.

Eine ähnliche Fülle des Interesses bei gleicher Unvollkommenheit in der Zusammensetzung des Ganzen hat Don

Lope de Cardona. Der Prinz Pedro von Aragon hat den Sohn des Königs von Sicilien im Turnier getödtet und in Folge dessen ist ein Krieg zwischen den beiden Ländern ausgebrochen. Lope de Cardona, der Feldherr der Aragonischen Truppen, kehrt als Sieger zurück und hofft, bei seiner Landung in Valencia mit glänzenden Freudenbezeugungen empfangen zu werden; statt dessen findet er die Thore der Stadt verschlossen; ein mit schwarzen Tüchern behängter Wagen nähert sich ihm und heraus steigt eine Dame in Trauergewändern. Es ist Casandra, Lope's Gemahlin, welche erzählt, wie der Prinz Pedro sie mit Liebesbewerbungen verfolgt habe und wie Lope's Vater, Bernardo, als Vertheidiger ihrer Ehre aufgetreten sei, wobei er in einem hitzigen Zwiegespräch das Schwert gegen den Prinzen erhoben habe. In Folge dieser Uebereilung ist der greise Bernardo des Hochverraths angeklagt und eingekerkert worden, und der entrüstete Prinz hat den an sich gütigen und gerechten König gegen die ganze Familie Cardona einzunehmen gewußt. Casandra räth ihrem Gemahl zur Flucht, aber dieser tritt im Gefühl seiner Unschuld vor den König, schildert die treuen Dienste, die er der Krone geleistet habe, und macht die Gründe geltend, welche die That seines Vaters entschuldigen können, indem er um die Freilassung des Letzteren bittet und sich an dessen Stelle zum Gefangenen anbietet. Der König verweigert, auf Einflüsterung des Prinzen, das Gesuch und verbannt den Feldherrn, der ihm erst eben einen der glänzendsten Siege erfochten, auf Lebenszeit. Lope schifft sich nun in Begleitung seiner Gemahlin, welche Prinz Pedro vergebens in seine Gewalt zu bekommen sucht, nach Neapel ein, wird

aber durch Schiffbruch an die sicilianische Küste getrieben, wo er in die Hände des von ihm besiegten Königs Roger fällt. Dieser ist froh, den berühmten Helden in seiner Gewalt zu haben, und sucht ihn bald durch glänzende Versprechungen, bald durch Drohungen zu bestimmen, in seine Dienste überzutreten; aber nichts vermag Lope's Treue gegen seinen Gebieter, wie ungerecht er von diesem auch behandelt worden ist, zu erschüttern. Da läßt Roger Casandra gefangen nehmen und droht, sie umzubringen, falls ihr Gatte nicht in sein Verlangen willige; dieser furchtbaren Prüfung unterliegt Lope; er übernimmt den Oberbefehl und langt mit einer zahlreichen Flotte vor Valencia an. Um des Blutes seiner Landsleute und früheren Waffengenossen zu schonen, fordert er die Aragonesen auf, den Sieg durch einen Zweikampf entscheiden zu lassen. Das Anerbieten wird angenommen und Pedro, um seinem Haß gegen die Cardona's von Neuem Luft zu machen, bestimmt den noch immer gefangenen Bernardo zum Kämpfer wider den Sohn. Die Streiter stehen sich mit geschlossenem Visir und ohne sich zu kennen gegenüber; da entfällt dem Einen der Helm und die Beiden, die den Kampf auf Leben und Tod wagen sollen, erkennen sich als Vater und Sohn; es entsteht ein Wettstreit, welcher von den Zweien sich willig von dem Andern tödten lassen wolle; zuletzt aber überredet Lope den Vater, zu entfliehen, und gibt dann vor, sein Gegner sei der Prinz D. Pedro gewesen, gegen den er aus Loyalität die Hand nicht habe erheben wollen. — Die Prinzessin von Sicilien, in Pedro verliebt, hat sich unterdessen um eine Zusammenkunft mit diesem bemüht, wozu ihr Casandra behülflich sein muß, welche denselben zu sich einladet. Der

Prinz entspricht der Aufforderung, wird aber in Casandra's Zelt von Roger überrascht und gefangen genommen. Lope schäumt vor Wuth wegen der vermeintlichen Treulosigkeit seiner Gattin, und diese, um sich seinem Grimm zu entziehen, entflieht, indem sie das Gerücht verbreitet, König Roger habe sie wegen des vermutheten Einverständnisses mit dem Feinde hinrichten lassen. Die Sicilianer, froh, den Prinzen in ihrer Gewalt zu haben, heben nun die Belagerung auf und segeln ab; aber die Aragonesen verfolgen sie und belagern ihrerseits Messina, indem sie die Auslieferung des Prinzen verlangen. Als sie die Stadt erstürmen wollen, wird der gefangene Pedro auf eine Zinne der Mauer geführt und die Belagerten drohen, ihn im Fall der Fortsetzung des Angriffs umzubringen; da erhebt unten die Prinzessin von Sicilien ihre Stimme, um der Ausführung der That Einhalt zu thun; sie hat sich, um ihrem geliebten Pedro wo möglich das Leben zu retten und den Frieden zwischen den Streitenden zu vermitteln, den Aragonesen überliefert und zugleich mit des Prinzen Haupt soll auch das ihrige fallen. Dieser heroische Entschluß führt denn die Beilegung des seit so lange geführten Kampfes herbei; die beiden Könige versöhnen sich und besiegeln ihre künftige Freundschaft durch die Vermählung ihrer Kinder. Lope de Cardona, der sich bei der Nachricht von dem Tode seiner Gattin verzweiflungsvoll vom Heere entfernt hatte, um den Tod zu suchen, ist schon früher vor den König von Aragon gebracht worden, der, sein Unrecht gegen ihn einsehend, ihn wieder in seine Würden eingesetzt hat; Casandra endlich wird in Kriegertracht unter dem Heere ent-

deckt, ihre Unschuld kommt an den Tag, und so schließt das Stück mit allseitiger Versöhnung.

La hermosa Alfreda ist eine andere Comödie, welche die Vorzüge sowohl als die Mängel der oben erwähnten theilt. Der König Friedrich hat sich durch ein Bildniß der Prinzessin Alfreda von Cleve in diese verliebt und den Grafen Godofre beauftragt, an den Hof von Cleve zu reisen und die Prinzessin, falls er sie so reizend finde, wie das Portrait vermuthen lasse, in seinem Namen zur Gemahlin zu begehren. Der Graf wird von der Schönheit Alfreda's so bezaubert, daß er den Auftrag seines Herrn verschweigt und selbst um ihre Hand wirbt. Alfreda, obgleich dem Grafen nicht sehr geneigt, willigt doch auf den Wunsch ihres Vaters ein, und Godofre meldet bei seiner Rückkunft dem Könige, er habe das Urbild jenes Gemäldes ganz unter seiner Erwartung gefunden, worauf er seine Gemahlin durch falsche Vorspiegelungen veranlaßt, sich in niedere Tracht zu verkleiden und in einem einsamen Dorfe aufzuhalten. Hier lernt der König, der sich auf der Jagd dorthin verirrt hat, sie kennen und faßt eine heftige Liebe zu ihr, die auch Erwiederung findet. Als er den Betrug des Grafen erfährt, erklärt er die Ehe für ungültig und führt Alfreda in seinen Palast, um sie zu seiner Gemahlin zu machen. Godofre geräth nun vor Schmerz um die Entrissene und vor Reue über die begangene That in einen dem Wahnsinn ähnlichen Zustand und eilt mit den beiden Kindern, welche ihm die Gattin geboren, vor den Thron, wo er jammernd niedersinkt. Alfreda, obgleich von ihm hintergangen, bittet den König für ihn um Vergebung und will gerührt in seine

Arme zurückkehren; da findet sie, daß das Uebermaß der auf ihn einstürmenden Gefühle ihm das Leben geraubt hat.

Das Drama Laura perseguida zeichnet sich durch feurige Schilderung der Leidenschaften aus. Oranteo, Sohn des Königs von Ungarn, liebt Laura, eine junge Dame von hoher Schönheit, die ihm jedoch nicht ebenbürtig ist, und hat schon zwei Kinder mit ihr erzeugt. Der König widersetzt sich der beabsichtigten Heirath seines Sohnes, den er mit einer Prinzessin vermählen will. Um seinen Zweck zu erreichen, sucht er Laura mit seinem Sohne zu entzweien, während Laura selbst, die er nie gesehen hat, unter einem anderen Namen von ihm geliebt wird. Eine Zofe Laura's, welche ihrer Herrin sprechend ähnlich sieht, und ein gewisser Octavio, Secretair des Prinzen, geben sich dazu her, den Plan des Königs in's Werk zu setzen; die Zofe legt Laura's Kleider an und hält in dieser Gestalt eine zärtliche Zusammenkunft mit Octavio, von welcher Oranteo Zeuge wird. Der Letztere geräth nun in die heftigste Wuth und sagt sich von Laura los; dennoch kann er die Liebe zu ihr noch nicht ganz aus seinem Herzen verbannen, und schleicht, indem er sich für Octavio ausgibt, vor ihr Fenster, um sich zu überzeugen, ob ihre Treulosigkeit, an welcher er trotz des Augenscheins noch zweifeln zu können glaubt, wirklich wahr sei. Sie richtet, indem sie von dem ganzen Verrath nichts weiß, freundliche Worte an ihn, als den Secretair des Prinzen; aber gerade dies ist in seinen Augen ein entschiedener Beweis ihrer Untreue. Laura wird nun in einen Kerker geworfen, während ihre Kinder in eine ferne Gebirgsgegend geschickt und, mit ihrer Herkunft unbekannt, in einer Bauernfamilie auferzogen werden. Nachdem sie ein

Jahr lang als Gefangene geschmachtet hat, entrinnt sie ihrer Haft und stellt eine Pilgerfahrt nach St. Jago an. Auf der Rückkehr von dort kommt sie in das Dorf, wo ihre Kinder leben, und umarmt dieselben unter tausend Thränen. Der Prinz hat unterdessen, obgleich von Laura's Untreue überzeugt, sein Herz doch noch nicht ganz von ihr abwenden können und die Vermählung mit der Infantin standhaft verweigert. Die Entwicklung, daß Laura's Unschuld anerkannt wird und der König, der ihr schon unter einem anderen Namen Neigung geschenkt hat, sie als seine Schwiegertochter annimmt, ergibt sich von selbst.

Von kaum minder spannendem Inhalt und zugleich vortrefflich in der Characterzeichnung sind **Los Enredos de Celauro**; voll von Geist und Leben ferner, und überreich mit den wirksamsten dramatischen Situationen ausgestattet **La boda entre dos maridos**, **La ocasion perdida**, **Los torneos de Aragon**, **El testimonio vengado**, **El gallardo Catalan**, **Carlos el Perseguido**, **Los peligros de la ausencia**, **La batalla del honor**, und in der That noch sehr viele andere. Kein Dichter der Welt hat in Romanen, Erzählungen oder Dramen so viele anziehende und sinnreiche Erfindungen, so viele rührende und interessante Situationen, so viele aufregende und fesselnde Motive aufgehäuft wie Lope; aber in der Verarbeitung der Materialien, in ihrer Combination zum Ganzen gehören diese dramatischen Novellen zu den mangelhaftesten seiner Werke.

Zwischen letzteren und den Stücken, welche mehr den Ton des eigentlichen Lustspiels anschlagen, stehen noch verschiedene in der Mitte, die sich wegen ihres mehr geregel-

ten Ganges nicht füglich zu jenen, wegen ihres ernsteren Inhalts nicht zu diesen rechnen lassen. Mehrere derselben zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit den auf neueren Theatern so beliebt gewordenen sentimentalen Familiengemälden, nur daß diese Gattung bei Lope immer durch eine edlere Poesie emporgehoben wird. Wir nennen hier **Las flores de D. Juan**, worin der mit vieler Wärme und Zartheit gemalte Charakter des Helden besonders anziehend ist, **La moza de cántaro, Querer su propria desdicha,** und vor allen **La esclava de su galan**, ein Drama von hoher Schönheit, in dem die herrliche Gestalt eines großherzigen, sich für den Geliebten aufopfernden Weibes hervorsticht. Der junge D. Juan entsagt aus Liebe zu Elena einer reichen Pfründe, welche ihm sein Vater ausgewirkt hat, und wird deshalb von Letzterem verstoßen. Elena, für das Opfer, das ihr der Geliebte gebracht, dankbar, faßt den seltenen Entschluß, sich als Sclavin an D. Juan's Vater zu verkaufen [141]), um dessen Zorn zu besänftigen und ihn mit dem Sohn zu versöhnen. Diese Erfindung nimmt ein lebhaftes Interesse in Anspruch, und die Reihenfolge von Scenen, in denen Elena bald von leidenschaftlicher Liebe glühend, bald unwillig und eifersüchtig erscheint, steigert dasselbe an den Schluß, wo sie sich enthüllt und dem treulos Geglaubten entsagen will, aber nun von dem ihre Großherzigkeit bewundernden Vater selbst dem Sohne zugeführt wird.

[141]) Ueber die Leibeigenschaft oder vielmehr förmliche Sclaverei der Dienstboten, welche während des siebzehnten Jahrhunderts, trotz verschiedener gesetzlicher Verbote, in Spanien, und vornämlich in Andalusien bestand, s. **Bertaud, Journal du voyage d'Espagne. Paris, 1669.**

El Cavallero de Olmedo liefert ein auffallendes Beispiel eben sowohl von der ungemeinen Begabung Lope's als von dem unverantwortlichen Leichtsinn, den er sich oft zu Schulden kommen ließ. Die beiden ersten Akte sind durchaus vortrefflich und von unvergleichlicher Kraft der Komik; mit besonders köstlichem Humor werden darin die ränkevollen Künste einer alten Unterhändlerin und vorgeblichen Zauberin nach Art der Celestina zur Schau gestellt. D. Alonso, ein Ritter aus Olmedo, liebt die Doña Ines und findet Gegenliebe; der Vater des Mädchens aber will sie mit einem D. Rodrigo vermählen. Ines, um nur einstweilen der verhaßten Heirath zu entgehen, gibt nun vor, sie habe den Entschluß gefaßt, Nonne zu werden; die alte verschmitzte Fabia wird in geistlicher Tracht in das Haus eingeführt, um die Novize auf das Klosterleben vorzubereiten, und ein Diener Alonso's agirt als Lehrer im Lateinischen; die Scenen, in welchen er Kirchenlieder anstimmt, während Ines die Briefe des Geliebten liest, beweisen, wie wenig man damals in solchen Scherzen eine Profanation der Religion sah. Auf diese Art hat die Intrigue ihren besten Fortgang, als das Stück plötzlich eine mit dem Vorhergehenden durchaus nicht harmonirende tragische Wendung nimmt. Rodrigo, der verschmähte Bräutigam der Ines, sinnt auf Rache an seinem Nebenbuhler; bei einem Stiergefechte wird ihm von diesem das Leben gerettet; aber gerade das Gefühl, seinem Gegner zum Danke verpflichtet zu sein, steigert seinen Grimm; er lauert dem D. Alonso auf und streckt ihn aus dem Hinterhalte todt zu Boden. Ines fordert von dem König Gerechtigkeit wider den Mör-

der und führt dann den früher nur fingirten Entschluß, in's Kloster zu gehen, in Wahrheit aus.

Eine große Zahl von Lope's Werken kann endlich mit dem Namen „Lustspiel“ bezeichnet werden, wenn man dabei nur an ein höheres poetisches Lustspiel denkt, nicht an die verächtlichen, der Literatur gar nicht mehr angehörigen Schilderungen gemeiner Alltags-Auftritte, die man auf den heutigen Bühnen so nennt. Ueberall, auch da wo die Handlung am meisten in die Kreise der gemeinen Wirklichkeit hinabsteigt, reißt ein dichterischer Schwung die Darstellungen des Spaniers über die niedere Sphäre hinaus. Das Komische in seinen Lustspielen liegt nicht, wie dies in Comödien untergeordneten Ranges meistens Statt findet, in Bildern einzelner Thorheiten oder Laster, die mit prosaischer Absichtlichkeit und Genauigkeit ausgemalt würden, nicht in caricaturartigen Figuren oder einzelnen possenhaften Auftritten, sondern es durchdringt gleichmäßig die ganze Composition und kommt in vielfachem Reflex zur Anschauung. Es offenbart sich in der dem Ganzen zu Grunde liegenden heiteren Lebensanschauung, die hierhin und dorthin wohl auch Streiflichter des Burlesken fallen läßt, oder die Geißel der Satire über diese und jene Verkehrtheit schwingt, aber sich im Wesentlichen doch immer der edlen und schönen Seite der menschlichen Natur zukehrt, die selbst durch Thorheiten und Verirrungen noch hervorblickt. Mit einem Worte, das spanische Lustspiel, wie es von Lope de Vega aufgefaßt wurde, ist, was es immer sein muß, wofern es unsere Achtung verdienen soll, wesentlich ein Gedicht; es hebt aus der Fülle des Lebens und seiner Erscheinungen nur das Bedeutende hervor; es sammelt wie

ein prismatischer Spiegel die hellsten Strahlen der menschlichen Natur, um sie mit noch höherem Glanze zurückstrahlen zu lassen; es erhebt auch Alltags-Charaktere und Auftritte in eine erhöhte poetische Welt, in der die Wirklichkeit die Gesetze des Schönen annimmt. Das Scherzhafte in diesen Lustspielen ist nicht jene grobe Possenreißerei, die nur auf Erschütterung des Zwerchfells ausgeht; es ist das sinnige Lächeln eines überlegnen Geistes, welches das Ganze umspielt; und wo das Niedrig-Komische sich einmal vordrängt, da tritt es doch immer mit genialer Grazie umkleidet auf; der Gracioso zwingt uns zu sympathetischer Lustigkeit, seine Späße arten selbst in ihrer tollsten Extravaganz nicht in Bosheit und bittere Sarkasmen aus; wir lachen aus Wohlgefallen, nicht aus Selbstgefälligkeit oder Verachtung. Wer daher in Lustspielen prosaisch-natürliche Conversationsgemälde, pünktliche Nachahmung der gemeinen Wirklichkeit, Personificationen von Untugenden und Thorheiten mit gegenüberstehenden moralischen Exempeln sucht; wer in's Theater geht, um herbe Invectiven und satirische Ausfälle zu vernehmen, oder grob-spaßhafte Auftritte zu sehen, die zu bäurischem Gelächter reizen, der mag dem Lope de Vega fern bleiben und sich an Molière oder Wycherley, an Goldoni oder Kotzebue entschädigen. Aber wer Sinn hat für den Zauber romantischer Dichtung, für die blühendste Einbildungskraft, für die Reize einer nie versiegenden Erfindung, für die launigsten und witzigsten Spiele des Muthwillens und der Intrigue, für die feinste Analyse des menschlichen Herzens und seiner Gefühle, der lese die Lustspiele des herrlichen Spaniers, und er wird urtheilen können, ob man Unrecht hat, von diesem Standpunkt aus

auf die Armseligkeiten, die bei anderen Nationen den gleichen Namen führen, mit Verachtung hinabzublicken.

In diesen Lustspielen des Lope de Vega strahlt die Flamme des Genie's, die mehr oder minder freilich alle seine Werke durchzieht, im reinsten Glanze und in den mannigfaltigsten Brechungen. Mag die Anlage und Durchführung des ganzen Plans oder die sorgfältige Pflege des Einzelnen, mag die Erfindung der Handlung oder ihre entsprechende Ausführung in's Auge gefaßt werden, überall zeigt sich der vollendete Meister, überall erfreut und beglückt uns der üppigste Reichthum der Phantasie, die gutmüthigste, liebevollste Laune, der Adel und die Reinheit der Gesinnung, der durchdringendste Blick in die Tiefe der Seele. Wir treten, wenn wir diese Dichtungen durchwandern, in eine ganz neue poetische Welt; es ist eine unübersehbare Ausstellung von Gemälden der Leidenschaften und Bestrebungen der Menschen, ihrer Liebe und ihres Hasses, der Wendungen und Verkettungen ihrer Schicksale. Welch reicher und reizender, die Aufmerksamkeit immer von Neuem fesselnder Wechsel der Begebenheiten! Welche Anmuth und Süßigkeit in den Scenen der Galanterie und Minne! Welche sprudelnde Laune in den Scherzen! Welche Mannigfaltigkeit in den wunderbaren Spielen des Zufalls und in der Gestaltung der Verhältnisse, die aus ihnen hervorgehen! Und in allen diesen Gemälden welche Correctheit der Umrisse, so daß kein Zug verzeichnet ist! Welcher Glanz der Beleuchtung, welche Wärme des Colorits!

Allem Anschein nach hat der Dichter der Composition dieser Lustspiele besonderen Fleiß zugewandt; denn der Stoff ist in den meisten derselben mit so künstlerischer Weis-

heit verarbeitet, der Plan so reiflich erwogen und zu krystallner Klarheit durchgebildet; die psychologische Feinheit in der Zeichnung der Charaktere, die Symmetrie in der Anordnung aller Theile, die Sauberkeit in der Ausführung auch des kleinsten Details ist so groß, daß es auch nach den höchsten Begriffen von der Macht des Genie's unmöglich scheint, daß etwas so in jeder Hinsicht Vollendetes auf dieselbe improvisatorische Art habe hingeworfen werden können, wie viele von Lope's übrigen Werken.

Ganz besondere Aufmerksamkeit verdient die Sprache. Vielleicht kein anderer komischer Dichter irgend einer Nation hat so glücklich die Würde der Poesie mit dem leichten und raschen Gange des Dialogs zu vereinigen gewußt. Diese Diction steigt, dem Gegenstande überall vollkommen angemessen, in sanften Uebergängen von dem leichten Ton der gaukelnden Conversation durch die ganze Stufenleiter des Ausdrucks bis zum höchsten poetischen Schwunge empor, und leiht ebenso der Rede des Umgangs wie der kaustischen Schärfe des Witzes und der überströmenden Leidenschaft und Begeisterung die passendste Form.

Die hergebrachte Unterscheidung von Intriguen- und Charakterstücken (deren Werth überhaupt dahingestellt bleiben mag) findet auf die Lustspiele des Lope de Vega nicht füglich Anwendung. Nur einige derselben sind uns bekannt, die wegen der besonderen Ausführlichkeit, mit welcher darin ein bestimmter Charakter ausgemalt wird, und wegen der überwiegenden Bedeutung, die diesem eingeräumt ist, den letzteren Namen führen könnten; es sind **El desconfiado** und **La dama melindrosa**. In den übrigen durchdringen sich, wie dies ohne Zweifel künstlicher ist, die Charaktere

nnd die Verwicklungen der Umstände so innig, diese werden mit solcher Nothwendigkeit aus jenen und jene aus diesen abgeleitet, daß man von jeder derartigen Classification abstehen muß. Es ist daher ganz verkehrt, wenn man immer von den „Intriguenstücken" Lope's spricht, als ob mit diesem Ausdruck das ganze Wesen seiner Lustspiele bezeichnet wäre. Ueberhaupt hüte sich der in diesem Fache nicht genauer Bewanderte, Begriffe, die aus den Comödien des Calderon abstrahirt sind, auf die des Lope oder gar, wie dies auch häufig geschieht, auf die ganze komische Bühne der Spanier zu übertragen. Denn Calderon hat das Lustspiel auf einen sehr engen Kreis von Motiven eingeschränkt; er hat die seltsamen Verwicklungen des Zufalls zum Haupthebel des Interesses gemacht, und der Handlung, den Situationen, den Charakteren der handelnden Personen gewisse feststehende, sich immer wiederholende Typen zu Grunde gelegt. Betrachtet man seine Mantel- und Degenstücke, so findet man fast in allen dieselben Springfedern der Aktion: Eifersucht der Liebhaber und der Geliebten; Kämpfe der Liebe mit dem Argwohn eines strengen Vaters oder Bruders, mit der Freundes- oder Unterthanenpflicht; Verhüllungen der Frauenzimmer durch den Schleier; Wohnungs- und Namensveränderungen; geheime Eingänge und Häuser mit zwei Thüren. Alle diese Grundlagen der Verwicklung nun hat Lope de Vega zwar auch schon, und das lange vor Calderon, gebraucht, allein der Mittel, die er anwendet, um den Knoten der Handlung zu schürzen, sind noch viel mehr und ganz andere; zugleich bewegen sich seine Figuren durchaus nicht in jenem engen Cirkel, wie die des Calderon, bei dem die Gestalten zweier leidenschaftlichen Liebenden, eines Neben-

buhlers, eines strengen Vaters, einer schlauen Zofe u. s. w. beinahe stereotyp geworden sind. Ist nun dem Lope dieselbe Kunst zuzusprechen, die man an seinem gefeierten Nachfolger so sehr bewundert hat, die Kunst nämlich, der Handlung eine interessante Anlage zu geben und die Aufmerksamkeit in beständiger Spannung zu erhalten; versteht er eben so gut wie Calderon, aus dem Conflict gewisser Verhältnisse die anziehendsten Verwicklungen abzuleiten, diese stets neu zu wenden und endlich überraschend zu entwirren: so gebührt ihm auf der anderen Seite der Ruhm einer ungleich bedeutenderen Erfindsamkeit in komischen Motiven und einer viel größeren Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit in der Charakterzeichnung.

Bei der großen Verschiedenheit des Tons und Inhalts dieser Lustspiele, bei der Vielfältigkeit der in ihnen waltenden komischen Elemente, läßt sich eine Sonderung in verschiedene Classen, die der Uebersicht wegen zu wünschen wäre, nicht füglich anstellen. Der leisen und unmerkbaren Uebergänge sind zu viele, als daß bestimmte Gränzlinien gezogen werden könnten. Nur folgende allgemeine, und freilich auch fast nur äußerliche, Unterschiede lassen sich einigermaßen festhalten. Wir haben erstlich Comödien, die in Ton und Inhalt nicht undeutlich an Terenz und Plautus erinnern und solche Charaktere, Situationen und Verhältnisse vorführen, wie sie die Vorwürfe der römischen Komiker bildeten. An eine Nachbildung der antiken Formen ist hier natürlich nicht gedacht worden; noch weniger konnte Lope darauf verfallen, Sitten einer untergegangenen Zeit auf die Bühne zu bringen; aber er hat gestrebt, spanische Charaktere seines Zeitalters, welche Verwandtschaft

mit den Hauptfiguren der alten Lustspieldichter zeigten, nach dem Leben darzustellen. Wir haben es daher mit Wüstlingen, Abenteuerinnen, Schmarotzern, Courtisanen und Kupplerinnen zu thun, die in Situationen vorgeführt werden, welche oft nicht zu den decentesten gehören; aber Lope hat mit bemerkenswerther Kunst, ohne die Wahrheit der Schilderungen zu beeinträchtigen, das Widrige und Harte derselben zu mildern und andere schöne Züge in das Gemälde zu verschmelzen gewußt, so daß die Totalwirkung keine zurückstoßende ist. In **El Rufian Castrucho** sind die Gestalten eines wüsten Raufboldes und einer verschmitzten Kupplerin, so wie das ausgelassene Treiben der spanischen Soldaten, in kräftigen, unmitttelbar dem Leben entnommenen Umrissen gezeichnet, und mit diesen Charaktergemälden vereinigt sich eine sehr sinnreich entworfene und belustigende Intrigue. **El Anzuelo de Fenisa**, ein in neuester Zeit wieder aufgefrischtes Stück, bewegt sich in ähnlichen Verhältnissen, obgleich mit mehr Feinheit. Weitere hierher zu rechnende Comödien sind nur in geringer Zahl vorhanden.

Andere Lustspiele Lope's heben sich dadurch hervor, daß in ihnen Staatsbegebenheiten als Triebfedern des komischen Interesses benutzt sind; z. B. **El palacio confuso**, wo die Aehnlichkeit zweier Fürsten, die wechselsweise ihre Namen vertauschen und so die verkehrten Akte ihrer Regierung wieder gut machen, die Verwicklung begründet.

Unter den übrigen könnte man nun noch, nach der bekannten Unterscheidung einiger Literarhistoriker, diejenigen, in welchen fürstliche Personen auftreten, von denen sondern, die sich nur in Privatverhältnissen bewegen. Allein da hier

auch wenn die Scene an Höfe verlegt ist, doch nur Privatgeschichten vorkommen, da die Form beider supponirten Gattungen nach keinem durchgreifenden Princip geschieden ist, so würde eine solche Eintheilung eben so willkührlich als nutzlos sein. Unter diesen Comödien, die sämmtlich das gemeinsam haben, daß ihr Personal den gebildetsten Kreisen entnommen ist, daß ihr Ton die reinste Urbanität, die Blüthe der gesellschaftlichen Bildung athmet, begegnet uns eine lange Reihe von Lope's gelungensten Werken, die man nicht betrachten kann, ohne von der Fülle des poetischen Reichthums, der verschwenderisch darin ausgestreut ist, zur Bewunderung hingerissen zu werden. Eben die Fülle und Vielseitigkeit der Gebilde, die uns hier entgegentreten, legt uns aber den Zwang auf, ein genaueres Eingehen auf Einzelnes zu vermeiden. Genüge es, zu sagen, daß, was oben im Allgemeinen über die Vorzüge von Lope's Lustspielen bemerkt wurde, ganz besonders auf die vorliegenden seine Anwendung findet; und mit flüchtigen Worten auf das hinzudeuten was nach unserer Ansicht unter dem Vorzüglichen das Vorzüglichste ist.

Amar sin saber a quien hat eine der glücklichsten Erfindungen, welche die komische Muse eingeben konnte, und ist von einem Zauber der Romantik umflossen, der jedes für Poesie empfängliche Gemüth entzücken muß. Don Fernando und D. Pedro treffen sich in der Umgegend von Toledo zu einem Zweikampfe, in welchem der Letztere fällt. D. Juan de Aguilar, ein Sevillanischer Ritter, der auf der Reise nahe an dem verhängnißvollen Platze vorüberkommt, hört den Waffenlärm und verläßt sein Pferd, um wo möglich als Friedensstifter aufzutreten; doch er kommt zu spät, trifft D. Pedro schon

in seinem Blute schwimmend und sieht den Mörder fliehen. Gleich darauf langt die Justiz an und verhaftet den D. Juan, den sie neben der Leiche findet, als muthmaßlichen Urheber des Mordes. Die nächste Scene führt uns in die Wohnung des D. Fernando; die Schwester des Letzteren, Leonarda, unterhält sich mit ihrer Zofe über die Bewerbungen eines gewissen D. Luis de Ribera, welche ihr lästig fallen. Dann tritt Fernando auf und erzählt der Schwester den gehabten Unfall; er erfährt, wie D. Juan statt seiner verhaftet worden sei, und beschließt nun sogleich, sich als den Thäter zu bekennen, damit nicht ein Unschuldiger für ihn leide; Leonarda aber bestimmt ihn, diesen Entschluß einstweilen noch aufzugeben; sie selbst will dem Gefangenen, den sie nie gesehen hat, einen Brief schreiben und sich ihm als eine Dame ankündigen, die ihn bei'm Vorüberführen in den Kerker gesehen habe und deren Herz durch den Anblick sogleich von Liebe erfüllt worden sei. Auf diese Art und durch Geschenke, die sie beifügen will, denkt sie ihm den Aufenthalt im Gefängnisse zu verschönern, bis sich Gelegenheit finden werde, ihn zu befreien, ohne dadurch zugleich den Bruder in Haft zu bringen. Inzwischen hat sich dennoch Verdacht gegen Fernando erhoben und derselbe wird dem D. Juan vorgestellt, damit dieser sich erkläre, ob er in ihm den Mörder des D. Pedro erkenne. D. Juan ist gleich bei'm ersten Anblick nicht zweifelhaft, erklärt aber großmüthig, diesen Cavalier nie gesehen zu haben. Der Brief und das übersandte Bildniß Leonarda's haben unterdessen den Gefangenen so glücklich gemacht, daß ihm sein Kerker ein Paradies scheint; obgleich er nicht einmal den Namen der Briefstellerin kennt, faßt er doch

eine heftige Leidenschaft für sie; es wandern zahlreiche Schreiben hin und her, und auch bei Leonarda geht die anfänglich bloß fingirte Liebe bald in eine wahre über. Durch Vermittlung des D. Luis de Ribera, an den D. Juan in Toledo empfohlen worden ist, gelingt es dem Letzteren, hier und da aus der Haft entlassen zu werden und seine Geliebte, die sich ihm aber immer noch nicht zu erkennen gibt, an ihrem Gitterfenster zu sprechen; zu seiner Betrübniß entdeckt er aber, daß D. Luis, mit dem er ein enges Freundschaftsbündniß geschlossen hat, sich um die Gunst derselben Dame bewirbt; die Freundschaft und die Dankbarkeit, die er dem Freunde für viele Dienstleistungen schuldet, scheinen ihm nun die Pflicht aufzulegen, bei dieser Bewerbung zurückzutreten. Die vereinten Bemühungen des D. Luis und des D. Fernando befreien ihn zuletzt aus dem Kerker und der Letztere bringt darauf, ihn als Gast in seinem Hause zu bewirthen. D. Juan nimmt die Einladung an und entdeckt erst jetzt, daß die Unbekannte, der er sein Herz geschenkt hat, die Schwester seines Gastgebers ist. D. Luis, der von diesem Liebesverhältnisse keine Ahnung hat, ersucht ihn, ein Wort zu seinen Gunsten bei Leonarda einzulegen, und D. Juan hält sich durch seine Verpflichtung gegen den Freund für gebunden, diese Bitte zu erfüllen; mit Bekämpfung seiner eignen Gefühle schildert er der Geliebten die Trefflichkeit und Treue des D. Luis, und bittet sie, diesem ihre Hand zu reichen. Zu gleicher Zeit wird Leonarda durch eine ähnliche Verpflichtung bestimmt, den D. Juan zu bitten, ihrer Freundin Lisena Herz und Hand zu schenken; auch sie opfert hierbei ihre eigne Neigung der Freundschaft auf und die beiden großmüthigen Liebenden scheiden

nun mit gegenseitiger Verkennung ihrer wahren Seelenstimmung von einander. Es währt indessen nicht lange, so entdecken D. Luis und Lisena die Wahrheit; sie wollen an Großmuth nicht zurückbleiben, resigniren selbst und führen D. Juan in Leonarda's Arme zurück.

No son todos ruiseñores ähnelt in der Grundidee einer Novelle des Boccaz, die aber hier durchaus idealisirt ist. Der Liebhaber einer jungen Dame tritt als Gärtner bei den Eltern der Letzteren in Dienste und die Geliebte begibt sich oft zu ihm in den Garten, wo sie selige Stunden mit ihm feiert, während sie vorgibt, daß sie nur dorthin gehe, um sich an dem Gesang der Nachtigall zu ergötzen. Dies das Hauptmotiv, welches mit verschiedenen anderen combinirt ist. Am Schlusse kommt die eigentliche Ursache jener Gartenbesuche an den Tag; man entdeckt den verkappten Gärtner; die Hindernisse, welche dessen Verbindung mit der Geliebten entgegenstanden, sind inzwischen auch beseitigt und die Glücklichen reichen sich als Verlobte die Hände, während Sänger das Lied anstimmen:

> No son todos ruiseñores
> Los que cantan entre las flores.

Aehnlich ist die Fabel von **Los Ramilletes de Madrid**. Ein junger Cavalier, Marcelo, hört, wie die schöne Rosela einer Gärtnerin den Auftrag gibt, ihr Blumen in's Haus zu bringen. Er verfällt sogleich auf den Gedanken, sich mit der Gärtnerin in Einverständniß zu setzen, sich für deren Bruder auszugeben und als solcher die Blumen zu überbringen. Rosela's Vater nimmt ihn bald ganz in seine Dienste und trägt ihm auf, neben seinem Hause einen Blumengarten anzulegen, so daß er nun die beste Gelegen-

heit hat, die Schöne zu sehen und zu sprechen. Die ferneren Hebel des Interesses in dem Lustspiel sind nun, daß ein Bruder Rosela's früher von Marcelo beleidigt worden ist und sich an ihm zu rächen sinnt; daß Belisa, eine frühere Geliebte des Letzteren, denselben wieder in ihre Arme zurückzuführen trachtet, und daß endlich ein gewisser Fineo, der dieselbe Dame liebt, dem vermeintlichen Gärtner das Leben rettet und ihn dadurch in einen schweren Kampf zwischen der Liebe und der Pflicht der Dankbarkeit versetzt. Aus diesen Fäden hat der Dichter eine überaus anziehende Handlung zu entspinnen gewußt.

La noche de San Juan, eine Comödie aus den letzten Lebensjahren des Dichters, welche auf Veranstaltung des Herzogs von Olivarez im Sommer 1631 vor Philipp IV. und seinem ganzen Hofstaat aufgeführt wurde, schildert mit lebhaften und reizenden Farben die Feier der St. Johannisnacht und die verwegenen Liebesintriguen, die in dieser Nacht inmitten des allgemeinen Freudentaumels ein freies Feld fanden.

In **El mayor imposible** scheint alle Grazie, Feinheit und Anmuth, die nur ein Lustspiel schmücken kann, vereinigt zu sein. Die Königin Antonia von Neapel hält in ihren Gärten eine Art von poetischer Akademie, in welcher sie mit den Cavalieren und Damen ihres Hofes allerhand spitzfindige Streitfragen erörtert. In diesem Kreise wird einmal die Frage aufgeworfen, welches die „größte Unmöglichkeit“ sei, und die Königin stellt die Behauptung auf: ein Weib zu hüten, sei das unmöglichste von allen Dingen. Lisardo, einer ihrer Cavaliere, stimmt dieser Ansicht bei; Roberto aber erhebt heftigen Widerspruch dagegen und rühmt

sich, seine Schwester Diana so hüten zu wollen, daß es keinem Cavalier gelingen solle, je Zutritt zu ihr zu erhalten. Die Königin findet nun ein Interesse, dem Roberto an seiner eignen Schwester die Richtigkeit ihrer Ansicht zu beweisen und fordert den Lisardo, der ohnehin schon ein Auge auf Diana geworfen hat, auf, seine ganze Schlauheit anzuwenden, um zu zärtlichen Zusammenkünfteu mit dieser zu gelangen. Lisardo geht mit Freuden auf den Plan ein und läßt denselben durch seinen schlauen Diener Ramon einleiten. Roberto trifft indessen seine Anstalten, um Diana auf's strengste bewachen zu lassen; aber diese, welche die neuliche Behauptung ihres Bruders vernommen hat und sich dadurch in ihrem Weiberstolze verletzt fühlt, geht selbst darauf aus, zu beweisen, daß es unmöglich sei, ein Weib zu hüten. Ramon schleicht sich, als Tabuletkrämer verkleidet, bei ihr ein und knüpft durch die Ueberbringung von Lisardo's Bilduiß die Liebesintrigue an. Roberto findet das Portrait und ist außer sich vor Wuth; aber die schlaue Schwester gibt vor, ihre Zofe habe dasselbe auf der Straße gefunden, und bald darauf macht auch schon Ramon, als öffentlicher Ausrufer, den Verlust des Bildes bekannt, so daß Roberto's Argwohn beschwichtigt wird. Um den Liebenden besser behülflich sein zu können, fährt Ramon, unter Bewilligung der Königin, mit einem Sechsgespann und einer prächtigen Kutsche, welche für ein Geschenk des Admirals von Castilien ausgegeben wird, bei Roberto vor, bei dem er nun als Kutscher in Dienste tritt. Eines Abends hat Roberto ein kleines Fest in seinem Garten veranstaltet, bei dem freilich nur seine nächsten Angehörigen zugegen ein dürfen, und während dessen der listige Ramon die

Aufmerksamkeit des Hausherrn so in Anspruch zu nehmen weiß, daß Lisardo sich unbemerkt einschleichen kann; die Liebenden halten im Gebüsche ein Zwiegespräch, während Roberto in eifriges Reden mit Ramon vertieft ist und die Musikanten das Lied anstimmen:

Mutter, meine Mutter,
Hüter stellst du mir?
Hüt' ich mich nicht selber,
Hilft kein Hüten dir.

Diana versteckt den Geliebten nun in eine Nische neben ihrem Zimmer, wo er sich mehrere Tage lang aufhält, bis er in Gefahr ist, entdeckt zu werden und entfliehen muß. Zwischen den Liebenden ist unterdessen eine neue List verabredet worden, welche das Ganze krönen soll. Diana verläßt, von ihrem Bruder unbemerkt, verkleidet und verschleiert, das Haus, vor welchem Lisardo sie erwartet. Auf der Straße begegnet ihnen Roberto, welcher die Schwester nicht erkennt und von Lisardo gebeten wird, die verhüllte Dame, welche von einem Eifersüchtigen verfolgt werde, bis an sein (Lisardo's) Haus zu geleiten. Roberto steht nicht an, es zu thun, und übergibt somit die eigne Schwester, die er aufs strengste hatte hüten wollen, demjenigen, der gegen ihn gewettet hat. Die letzte Scene führt uns zur Königin, welche den eben angelangten Alfonso von Castilien, der sich mit ihr vermählen soll, empfängt; da entsteht im Vorzimmer ein Streit zwischen den Cavalieren; Roberto hat Lisardo's List entdeckt und verlangt Genugthuung von ihm; aber die Königin legt sich in's Mittel und beruft sich auf die Wette, welche habe ausgefochten werden müssen, worauf denn Roberto, als der Gegner um die Hand seiner Schwester bittet, sich für zufriedengestellt erklärt.

El Acero de Madrid. Belisa, die eben erwachsene Tochter des alten Prudencio, hat bei'm Besuchen der Messe ein bisher nur auf zärtliche Blicke beschränktes Liebesverhältniß mit dem jungen Lisardo angeknüpft. Einst bei'm Heraustreten aus der Kirche wirft sie ihm ein Billet zu, in welchem sie ihm einen Plan mittheilt, durch den es möglich werden soll, daß sich Beide häufiger sehen und sprechen. Sie will sich krank stellen und Lisardo soll für einen Arzt sorgen, der ihr den Gebrauch des Madrider Stahlwassers verschreibt; bei den Morgenpromenaden, wenn der Brunnen getrunken wird, werde sich dann leicht Gelegenheit zu zärtlichen Unterhaltungen finden. Lisardo's Diener, Beltran, übernimmt die Rolle des Doctors, die er auf unnachahmliche Art zu spielen weiß; die Spaziergänge werden angestellt und das Liebesverhältniß hat den besten Forgang; eine alte Dueña, welche Belisa beaufsichtigen soll und Anfangs ihre Aufsicht mit der größten Strenge ausübt, wird von einem Freunde Lisardo's, Riselo, durch Gespräche in Anspruch genommen, so daß die Liebenden unterdessen nach Herzenslust mit einander plaudern können. Die Eifersucht, welche Riselo's Geliebte gegen die Dueña empfindet, und verschiedene Wechselfälle, die störend in das Glück Lisardo's und Belisa's eingreifen, begründen nun die weitere Verwicklung der Comödie, welche zu den reizendsten und ergötzlichsten gehört.

La hermosa fea. Der polnische Fürst Ricardo hat sich an den Hof von Lothringen begeben, um sich um die Hand der Herzogin Estela zu bewerben; da er aber erfährt, sie sei allen Männern abhold, so fürchtet er, gleich seinen Vorgängern verschmäht zu werden, und verbreitet

deshalb, um durch Erregung von Estela's Neugier und Eitelkeit zum Ziel zu gelangen, das Gerücht, er habe sich über ihre Häßlichkeit aufgehalten. Noch ehe er sich der Herzogin vorgestellt hat, gibt er vor, plötzlich, in Folge ihres Anblicks, wieder abgereist zu sein, während er sich unter dem angenommenen Namen Lauro an ihrem Hofe einführt. Dies gibt zu einer sehr interessanten Intrigue Anlaß. Estela, schwer gekränkt, bietet Alles auf, um über den ungalanten Fürsten zu triumphiren, und Lauro weiß geschickt als Vermittler aufzutreten, bis er seiner Sache gewiß ist und seine List enthüllt, wo er denn die bisher unbesiegbare Schöne heimführt.

La boba para los otros y discreta para si. Diana, natürliche Tochter und, in Folge des Testaments, Erbin des Herzogs von Urbino hat mit einer mächtigen Gegenpartei zu kämpfen, welche ihr die Erbschaft streitig macht und eine andere Prinzessin auf den Thron erheben will. Um den Gefahren, welche ihr von dieser Seite drohen, zu entgehen und zugleich den Sieg zu erringen, stellt sie sich wahnsinnig, und sie weiß diese Rolle mit solcher Feinheit und Meisterschaft zu spielen, daß sie alle ihre Gegner bethört, welche sich schon für vollkommen gesichert halten, bis sie die Maske abwirft, sich des Throns bemächtigt, ihre Widersacher verbannt und sich mit ihrem Anhänger Alexander von Medicis vermählt. Der fingirte Wahnsinn Diana's führt Situationen von unvergleichlicher Wirkung herbei.

In **La noche Toledana** ist besonders die äußerst kunstvoll angelegte und sinnreich durchgeführte Verwicklung zu bewundern. Florencio, ein junger Ritter aus Granada, ist wegen eines Zweikampfes entflohen. Seine dort zurück-

gelassene Geliebte, Lisena, verfolgt ihn, geräth aber, da sie ihn lange vergeblich gesucht hat, in eine hülflose Lage und wird genöthigt, eine Stelle als Dienstmädchen in einem Wirthshause zu Toledo anzunehmen. In eben diesem Wirthshause langt nach einiger Zeit auch ihr flüchtiger Liebhaber an, aber in Gesellschaft einer Dame, die er für seine Schwester ausgibt. Dies erregt sogleich den Argwohn Lisena's und sie sucht bei jeder Gelegenheit das vertrauliche Zusammensein der Beiden zu unterbrechen. Zu größerer Complication der Handlung wird das schöne Dienstmädchen von mehreren anderen Gästen des Hauses mit Liebesbewerbungen bestürmt, und zugleich trifft ein früherer Liebhaber der vorgeblichen Schwester Florencio's ein und sucht seinen Nebenbühler zu verdrängen. Lisena weiß nun auf sehr geschickte Weise Alle glauben zu machen, daß sie ihnen an's Ziel ihrer Wünsche verhelfen werde! Sie setzt eine Stunde der Nacht fest, in welcher jeder der verschiedenen Bewerber eine Zusammenkunft mit seiner Geliebten haben soll. Aber Alle werden getäuscht; der ungetreue Florencio sieht sich, statt mit der gewünschten Dame, mit Lisena verlobt; die angebliche Schwester Florencio's findet sich in den Armen Dessen, den sie verlassen, und die übrigen Bewerber sehen sich, jeder auf seine Art, gefoppt.

El Secretario de si mismo glänzt durch die scharfsinnige Combination des Plans, **La Villana de Getafe** durch die überströmende muthwillige Laune nicht minder als durch die Gewandtheit und Klarheit in der Verwebung der mannigfachen Fäden einer complicirten Intrigue. **Los milagros del desprecio** ist die erste Bearbeitung des später auf der spanischen Bühne noch oft wiederholten Thema's von dem

Siege, den ein Liebender über ein kaltes weibliches Herz dadurch davonträgt, daß er selbst noch größere Kälte fingirt; und das Lope'sche Stück möchte in seiner Natürlichkeit und jugendlichen Frische alle späteren von ähnlichem Inhalt, denen es in der durchdachten Anordnung der Handlung auch gewiß nicht nachsteht, übertreffen. **El perro del hortelano** zeichnet sich durch die feinste, die innersten Falten des Gemüthes offen legende Seelenmalerei ebenso, wie durch die Sicherheit und Besonnenheit aus, die jede Scene charakterisiren. **La viuda de Valencia** ist eine wahre Fundgrube heiterer Scherze und komischer Situationen, und reißt die Zuschauer unwiderstehlich in einen Taumel ausgelassener Fröhlichkeit hinein. In **La bella mal maridada** und **El maestro de danzar** verkünden die Virtuosität in der Führung der Handlung, wie die Kraft und Wärme der Darstellung den vollendeten Meister. In allen diesen Stücken, wie noch in **Al pasar del Arroyo**, **Los amantes sin amor**, **El ausente en su lugar**, **Si no vieran las mugeres**, **Por la puente Juana** bewundere man neben den angedeuteten Vorzügen noch die Kunst des Dichters, alle Erscheinungen des Lebens in ein poetisches Licht zu rücken, selbst dem anscheinend Geringfügigsten Bedeutsamkeit und Interesse zu verleihen und der Scene ein eigenthümliches Gepräge aufzudrücken; man bewundere die sich überall gleichbleibende Cultur der Darstellung, die edle und blühende Sprache, den dem Gegenstande überall entsprechenden, bald leichten und spielenden, bald edlen und gehaltenen Styl der Ausführung.

Schließen wir ab, so sind die Lustspiele späterer Dichter vielleicht in einzelnen glänzenden Eigenschaften noch

über die des Lope hinausgegangen; die des Tirso de Molina z. B. in der Fülle des Humors und in dem Farbenschmuck einzelner Situationsgemälde; die des Calderon in der auf's höchste getriebenen künstlichen Berechnung des Plans; die des Moreto in treffenden Sitten- und Charakter-Schilderungen; aber in der Harmonie aller der genannten Vorzüge, in der Vereinigung reicher und reizender Details mit einem wohlgeordneten Bau des Ganzen, in welchem ebenso der Charakteristik wie der Intrigue ihr Recht widerfährt, ist unser Meister unübertroffen geblieben.

Einen besonderen Platz unter den Werken des Lope nehmen noch die Schäferspiele ein. Der Dichter hatte, wie wir wissen, schon in seinen Jugendjahren zwei Stücke dieser Gattung, **El verdadero amante** und **La pastoral de Jacinto**, geschrieben. Unter den wenigen, die seinen späteren Jahren angehören, glänzt **La Arcadia** durch die schöne Klarheit des Styls und durch den Reiz der Natur- und Empfindungsgemälde; das dramatische Interesse aber ist, wie in den italienischen Hirtendramen, die als Vorbilder gedient haben, nur gering.

Auf ein von allem bisher Betrachteten ganz entlegenes Gebiet führen uns die geistlichen Comödien, deren Lope de Vega eine beträchtliche Anzahl hinterlassen hat. Die äußere Veranlassung zum Entstehen der meisten dieser Stücke haben kirchliche Feiern, namentlich die Festtage der Heiligen, gegeben. Es war, wie in früheren Partien dieses Werks erzählt wurde, seit lange spanischer Brauch gewesen, an solchen Tagen die Lebensgeschichten der Heiligen, denen das Fest gewidmet war, darzustellen, und wir haben Notiz von **Comedias de Santos**, die geraume Zeit vor Lope auf

den Bretter erschienen und sich ihrerseits an noch ältere gleichartige, sich in die Mysterien des Mittelalters verlierende, Aufführungen schließen [142]). Um den doppelten Zweck der Erbauung und Unterhaltung des Volkes zu erreichen, glaubten die Verfasser solcher Dramen einmal auf treue Wiedergabe der überlieferten Legende mit allen ihren wohlbekannten Zügen, und dann auf Ergötzung des Auges durch sichtbar vorgehende Wunder Bedacht nehmen zu müssen. Komische Partien neben den zur Andacht anregenden durften auch nicht fehlen. An die Arbeiten seiner Vorgänger in diesem Fach nun schloß sich Lope an; er suchte die Gattung durch dichterischen Schmuck und durch eingewebte Züge einer kühnen Poesie in den Details zu veredlen; aber er konnte das Generische derselben, das durch die Natur des Stoffes und durch die Forderungen des Publicums einmal festgestellt war, nicht verändern; er war durch das Begehren des Volkes und durch eigne Achtung für das Ganze sowohl als für das Einzelne der jedesmal zu bearbeitenden Legende gezwungen, möglichst alle Facta und Anekdoten aus dem Leben des Heiligen, den er zum Helden gewählt hatte, in sein Drama zu verweben. Man muß dies wohl im Auge behalten, um seine hierher gehörigen Schauspiele begreifen zu können. Denn nur durch diese Prämisse wird erklärlich, wie derselbe Dichter, der sonst eine so durchdringende Kenntniß von dem Wesen und den Erforderniſſen einer dramatischen Composition gezeigt hat, diese Erfordernisse hier so ganz außer Acht lassen kann, als wenn er ein Anfänger in der Kunst wäre. Man muß sich aber zugleich, um das richtige Or-

142) Siehe Band I. S. 242 und 372.

gan für die Auffassung dieser Stücke zu gewinnen, möglichst in die geistige Stimmung versetzen, mit welcher sie von ihrem Publicum aufgenommen wurden; man muß sich erinnern, in wie mannichfachen Verzweigungen die Religion das ganze Leben der Spanier durchzog, wie die Kirche von dem Streben ausging, dem Volke alle Dogmen in Bild und Wort zu vergegenwärtigen. Man muß eine, jetzt fast untergegangene Welt des Glaubens wieder ins Leben rufen und nicht übersehen, wie die rastlos arbeitende Einbildungskraft des Mittelalters, die in Spanien noch bis weit in die neue Zeit hineinlebte, nicht nur die biblischen Stoffe vielfach ausgeschmückt und umgewandelt, sondern auch in den Legenden ein neues Reich bunter Gestalten und Bilder geschaffen hatte. Man muß das große Gebiet der Allegorie und Symbolik kennen, in das sich die damalige Zeit mit besonderer Neigung vertieft hatte, und zugleich bedenken, wie alle diese Vorstellungen eine religiöse Autorität ausübten. Unter diesem Gesichtspunkt wird das Wesen von Lope's geistlichen Comödien verständlicher; aber einige derselben bleiben dessenunerachtet von so wunderlicher Beschaffenheit, schweifen so ganz in's Ungeheure und Abenteuerliche hinüber, daß auch die liberalste Kritik in ihnen nur die Kühnheit einzelner Conceptionen, den poetischen Glanz einzelner Scenen bewundern kann.

Viele der dramatisirten Lebensgeschichten der Heiligen bieten gar keine Einheit der Handlung dar, und die Verwilderung der Composition erreicht in der bunten Vermischung verschiedenartiger Elemente, des Religiösen und Profanen, des Buchstäblichen und Allegorischen, des Ernsten und Burlesken den äußersten Grad. Spitzfindige theologische und scho-

lastische Diskussionen stellen sich dicht neben profane Liebesscenen; Engel und Teufel, das Christkind und die Jungfrau Maria, Heilige und symbolische Figuren treiben sich neben Königen, Bauern, Studenten und Spaßmächern auf den Brettern umher. Anachronismen und Verletzungen des Costums kommen hundertfach vor. Es scheint, als sollten alle Unwahrscheinlichkeiten und Incongruenzen der Dichtung durch den Glauben gerettet werden. Was ganz besonders befremdet, ist auch die grobe Aeußerlichkeit, in der die Religion aufgefaßt wird; die Transcendenz des Uebersinnlichen ist gänzlich vernichtet, und nur noch die äußere Erscheinung geblieben; Visionen und Wunderbegebenheiten füllen diese Stücke oft vom Anfang bis zum Ende, und nach wahrer Andacht und Erhebung des Gemüths, nach Tiefe der Seelenschilderungen sucht man vergebens.

Von auffallender Monstrosität ist namentlich die Comödie **El Cardinal de Belen**, oder der heilige Hieronymus. Da treten außer dem Heiligen, der dem Stück den Namen gibt und der im ersten Akt ein zwanzigjähriger Jüngling ist, im letzten als neunundneunzigjähriger Greis stirbt, noch St. Gregor von Nazianz, St. Augustin und St. Damasus, der Kaiser Julian, die heiligen drei Könige, der Erzengel Rafael, der Teufel, ein Löwe und ein Esel auf; und als sei dies des Disparaten noch nicht genug, figuriren die Welt, Rom und Spanien noch außerdem in dem Personal. Im ersten Akt wird St. Hieronymus auf der Bühne von Engeln gegeißelt. Im zweiten erscheint der heilige Damasus in pomphaftem Aufzuge, von Bischöfen und Cardinälen umgeben; dann kommt eine Scene, wo Geistliche, vermummt und bewaffnet, in den Straßen von Rom auf nächt-

liche Abenteuer ausgehen; am Schluß steigt der heilige Mercurius vom Himmel herab und tödtet den apostatischen Julian mit einem Lanzenstoß. Im dritten Akt kündigt der Erzengel Raphael dem Teufel die Gründung des Hieronymiten-Ordens an; dieser schäumt vor Wuth, muß aber am Ende versprechen, nie ein Haus zu betreten, in dem sich ein Bild des Heiligen befindet. Der Schauplatz wechselt zwischen Constantinopel, Jerusalem, Rom, Persien und Bethlehem.

Nicht minder wunderlich ist **El Serafin humano**, in welchem Stück sich die Geschichten mehrerer Heiligen, der heil. Clara, des heil. Domenicus und des heil. Franz von Assisi kreuzen; die entzückten Visionen des Letzteren werden auf der Bühne vorgeführt.

Gleichen Seltsamkeiten begegnet man in der Comödie **San Nicolas de Tolentino.** Hier haben wir, unter vielen anderen, folgende Scenen: Eine Gesellschaft von Studenten, die sich in scholastischen Disputationen üben und unter denen sich der künftige Heilige und der Teufel befinden. Man erblickt Gott den Vater zu Gericht sitzend und sich mit der Gerechtigkeit und Barmherzigkeit unterhaltend. Der Heilige fliegt in die Lüfte empor, wo er der heil. Jungfrau und dem heil. Augustin begegnet. Zwei Cardinäle zeigen dem andächtigen Volke das Schweißtuch der heil. Veronica. St. Nicolaus flickt sein Ordenskleid, wobei unsichtbar die Engel musiciren. Seelen im Fegfeuer werden sichtbar. Der Teufel erscheint mit einem Gefolge von Löwen, Schlangen und anderen Bestien, und wird in burlesker Art von einem Klosterbruder davongejagt. Am Schlusse schwebt der Heilige im Sternengewande vom Himmel herab, holt die

Seelen seiner Eltern aus dem Fegfeuer und kehrt Hand in Hand mit ihnen in den Himmel zurück. Zwischen das Ganze sind dann noch Liebesintriguen, Soldatenscenen u. s. w. eingeflochten.

Auch auf dem Gebiete des Excentrischen und Abenteuerlichen bewegt sich die Comödie **El animal profeta** oder das Leben des St. Julian; aber hier ist wenigstens mehr Zusammenhang und Fortschritt in der Handlung. Der Inhalt ist in der Kürze folgender: Julian, der einzige und geliebte Sohn seiner Eltern, verwundet auf der Jagd einen Hirsch, der zusammenstürzend mit menschlicher Stimme zu ihm spricht: „Es ist nicht viel, daß Du mich tödtest, da Du einst noch Deine Eltern umbringen wirst.“ Der Jüngling, von diesen Worten getroffen und sie für eine Prophezeihung nehmend, beschließt, seine Heimath zu verlassen und sich in ferne Länder zu begeben, damit er seine Eltern nie wiedersehe und ihm jede Gelegenheit benommen sei, die schreckliche That zu vollbringen. Im zweiten Akt finden wir Julian in der Nähe von Ferrara mit Laurencia, einer Nichte des Herzogs, vermählt, die er aus den Händen von Räubern befreit und als Lohn dafür zur Gattin erhalten hat. Die Fürstin ist früher von Federico, einem Bruder des Herzogs, geliebt worden, den sie jedoch zurückgewiesen hat. Bald nach der Hochzeit bemerkt Julian, daß der alte Liebhaber seine Bewerbungen fortsetzt, stellt ihn zur Rede und fordert ihn zum Zweikampf. Der Prinz nimmt die Herausforderung scheinbar an, faßt aber den Entschluß, die zum Duell festgesetzte Stunde zu benutzen, um die Gattin des Gegners gewaltsam zu entführen. Julian wird von dieser List unterrichtet und begibt sich daher,

um seine Ehre zu vertheidigen, statt zum Ort des Zweikampfes, in das Gemach der Gattin. Es ist Nacht; er tritt in den Alkoven und sieht auf dem Lager einen Mann und eine Frau ruhen; von wüthender Eifersucht erfüllt, zieht er seinen Dolch und durchbohrt das Paar. Wie er das Zimmer verlassen will, tritt ihm Laurencia entgegen. Er fragt: „Wer sind denn die Beiden in Deinem Bette?“ und erhält zur Antwort: „Es sind Deine Eltern, die mich vorhin durch ihre Ankunft überrascht haben, und denen ich mein Bett einräumen mußte, weil gerade kein anderes vorhanden war.“ So ist die unheilvolle Weissagung erfüllt. In demselben Augenblick tritt der Bruder des Herzogs auf, um seinen Anschlag auszuführen. Julian, schon außer sich, stößt ihn nieder und entflieht mit seiner Frau, in der Absicht, nach Rom zu gehen um vom Papst Absolution für sein Verbrechen zu erhalten. Im dritten Akt treffen wir die beiden Ehegatten in Calabrien, wo sie ein Hospital für Arme gegründet haben und sich, Buße thuend, Werken der Barmherzigkeit widmen. Unter den Vielen, die ihre Mildthätigkeit in Anspruch nehmen, erscheint auch der Teufel in Gestalt eines Armen und läßt sich in das Hospital aufnehmen; er hat diese List ersonnen, um den reuigen Julian irre zu machen und ihn zu überreden, daß seine Sünde nie Vergebung finden könne, weil seine Eltern unbußfertig gestorben seien. Wirklich läßt er ihm zur Bekräftigung hiervon die Seelen der Gemordeten, von höllischen Flammen umgeben, erscheinen. Schon beginnt Julian im Glauben zu wanken, aber da erscheint ihm Christus, zerstört das Blendwerk der Hölle und offenbart ihm, daß er eben im Begriff sei, seine Eltern aus dem Fegfeuer zu er-

lösen, deren verklärte Seelen man denn auch gen Himmel schweben sieht. Nun glaubt der Held, auf Gottes Gnade bauen zu können und beschließt, auch den Rest seines Lebens der Andacht und frommen Uebungen zu weihen.

Nicht bloß für die Tage der Heiligen, sondern auch für andere Feste schrieb Lope geistliche Comödien, **El nacimiento de Chritso** z. B. für Weihnachten, **La limpieza no manchada** für eine Feier, welche die Universität Salamanca zu Ehren der unbefleckten Empfängniß veranstaltete. In letzterem Stück treten die Betrachtung, der Zweifel, König David, der Prophet Jeremias, das Menschengeschlecht, Spanien, Deutschland, Indien, Aethiopien, die Universität Salamanca, Studenten, Hirten, Tänzer und Musikanten auf. Die Fama ruft alle Völker der Erde herbei, die unbefleckte Empfängniß zu feiern; Deutschland disputirt sich mit der Sünde herum, die Betrachtung mit dem Zweifel; dazwischen reißen die Studenten und der Gracioso Witze über den Gegenstand der Feier; Aethiopien und Indien treten mit Gefolge auf und singen Nationallieder zu Ehren der h. Jungfrau u. s. w.

La Creacion del Mundo y primera Culpa del hombre ist eine Dramatisirung der ersten Capitel der Genesis, die zwar eine eigentlich dramatische Gliederung, ein Centrum der poetischen Darstellung vermissen läßt, aber die mächtige, auch die gewagtesten Flüge nicht scheuende, Phantasie des Autors so wie seine Kunst im Pittoresken in glänzendem Lichte zeigt.

Ganz vorzügliche Aufmerksamkeit verdient **La fianza satisfecha.** Auch hier schweift die dichterische Einbildungskraft freilich in Extreme aus; des Phantastischen und ganz

Abenteuerlichen begegnet uns nicht wenig; aber diese Extravaganzen sind durch so viele Züge der kühnsten Poesie geadelt, daß man hier dem Genie des Dichters auch in seinen Verirrungen huldigen muß. Folgendes ist ein summarischer Abriß der Handlung. Die ersten Scenen schildern die Ausschweifungen des Leonido, eines jungen Wüstlings aus Palermo, der recht absichtlich und mit Behagen am Bösen alle Laster erschöpfen zu wollen scheint. Es ist bemerkenswerth, daß die spanischen Dramatiker, wie hier Lope, wenn sie den Sieg des Glaubens und der göttlichen Gnade über die Sünde feiern wollen, die letztere immer mit den grellsten Farben ausmalen; so Tirso de Molina im **Condenado por Desconfiado**, Calderon in der Andacht zum Kreuz und im Fegfeuer des heil. Patricius. Unser Leonido hat, wenn er gemahnt wird, des Himmels zu gedenken und sich zu bessern, immer die Antwort bereit: „Ei, Christus hat ja unsere Schuld auf sich genommen, also kann ich getrost sündigen.“ Seine Verworfenheit geht so weit, daß er seinem alten Vater, der ihm Vorwürfe macht, einen Backenstreich gibt und ein Attentat auf seine Schwester macht, von deren Gatten er dann zum Zweikampf gefordert wird. Er wartet eben an dem verabredeten Platze auf seinen Gegner, als er von einer Schaar von Mohren überfallen wird. Der König von Tunis nämlich hat eine Landung in Sicilien gemacht, um seiner Geliebten auf deren Wunsch einen sicilianischen Sclaven heimzubringen. Leonido überwältigt die Angreifenden, macht aber bald gute Bekanntschaft mit ihnen, beschließt, sie nach Tunis zu begleiten und verläugnet, um seinen Frevel auf's äußerste zu treiben, den christlichen Glauben. Im zweiten

Akt sehen wir ihn am Hofe von Tunis zu hohem Ansehn emporsteigen; aber sein Uebermuth hat ihm viele Feinde zugezogen und bringt ihn auch mit dem König in Zwiespalt. Inzwischen hat ein anderer Mohrenschwarm einen Zug nach Sicilien gemacht, von dem er unter mehreren Gefangenen auch den Vater und die Schwester Leonido's heimbringt. An diesen läßt der Renegat seine ganze Wuth aus; er blendet den Vater und droht ihm sogar mit dem Tode. Es bricht jedoch zwischen ihm, der eine ansehnliche Partei um sich gesammelt hat, und dem Könige ein Kampf aus; Leonido wird besiegt und muß entfliehen. Er verbirgt sich, um seinen Verfolgern zu entgehen, aber noch Rache brütend, in einer menschenleeren Wildniß. Hier begegnet ihm ein junger Schäferknabe, der fromme und rührende Lieder singt. Dieser Knabe ist Christus, der gute Hirt, der seine verlorenen Schafe sucht. Die Scenen nun, in denen dieser auftritt und das starre Herz des Sünders zu erweichen sucht, sind so ganz im Geiste der zartesten Religiosität ausgeführt, von solcher seelenvollen Tiefe und Innigkeit des Gefühls beseelt, und vereinigen sich mit dem Schrecklichen der sie umgebenden Auftritte zu so wunderbarem poetischem Effekt, daß ihnen im ganzen Gebiete der Dichtkunst vielleicht nur Weniges gleich zu stellen ist. Schon beginnt eine leise Stimme in Leonido's Innerm dem göttlichen Rufe zu antworten; da spricht der Hirt: „Du hast auf mein Versprechen gebaut, daß ich Deine Schuld auf mich nehmen wolle; sieh, wie treu ich Dir Wort gehalten und was ich für Dich erduldet habe!“ — Leonido öffnet die Hirtentasche, die der Knabe ihm gereicht hat, und findet darin die Dornenkrone, die Lanze und die Nägel;

als er von der Betrachtung derselben wieder aufblickt, sieht er, statt des Hirten, Christus am Kreuze hängend vor sich, und vernimmt die Worte: „So hab' ich mich für Dich verbürgt; aber jetzt ist die Zeit gekommen, wo Du Deine Schuld abtragen mußt!" Der Sünder stürzt sinnberaubt zu Boden und als er aus der Betäubung erwacht, ist er nicht mehr derselbe wie zuvor; Turban und Kaftan von sich werfend, hüllt er sich in ein härenes Bußgewand, fleht in reuigem Gebet die Gnade Gottes an und sehnt sich nur nach Sühnung seines sündenreichen Lebens. Da nahen seine Verfolger; er liefert sich, ohne Widerstand zu leisten, in ihre Hände, bekennt laut, daß er zum christlichen Glauben zurückgekehrt sei, und heißt den Märtyrertod, mit dem sie ihn bedrohen, willkommen. Nach Tunis zurückgeführt, bittet er den Vater und die Schwester mit Reuethränen um Vergebung, und am Schlusse sieht man ihn, die Dornenkrone auf dem Haupt, freudig den Tod am Kreuze erleiden. Zugleich erhält sein Vater durch ein Wunder das Gesicht wieder, und ist mit schmerzlicher Freude Zeuge der letzten Momente des Sohnes.

Zu den merkwürdigsten Dramen Lope's gehört ferner **El niño inocente de la Guardia**, ein Stück, das zwar durch den fanatischen Haß gegen Andersglaubende, den es in jeder Zeile athmet, einen peinlichen Eindruck hervorbringt und auch als dramatisches Ganze nicht befriedigt, aber voll hoher poetischer Schönheiten und reizend schwärmerischer Züge ist, die einen wunderbaren Zauber über das Ganze ausbreiten. Im Beginne sehen wir die Königin Isabelle, wie sie durch eine Erscheinung des heiligen Domenikus aufgefordert wird, Spanien von den Feinden des katholischen

Glaubens zu reinigen. Die folgenden Scenen schildern die beginnende Verfolgung der Juden und die getroffenen Maßregeln zu deren gänzlicher Vertreibung aus Spanien. Wir werden in eine ihrer Versammlungen geführt, wo sie Racheplåne gegen die Christen schmieden; einer unter ihnen verspricht, ein Zaubermittel zu bereiten, welches Tod und Verderben über ihre Feinde bringen soll; aber er bedarf dazu das Herz eines Christenkindes, das vor allen durch Frömmigkeit ausgezeichnet ist, weshalb sich Mehrere aus der Gesellschaft aufmachen, um ein solches Kind zu suchen und zu rauben. In den nächsten Scenen wird die Feier des Himmelfahrtfestes geschildert, die mit großem Pompe begangen wird. Juannico, ein Knabe von engelgleicher Schönheit und Frömmigkeit, ist mit seinen Eltern ausgegangen, um die Procession zu sehen; als die Fahne vorübergetragen wird, auf welcher Maria in ihrer Glorie, von Engeln umgeben, dargestellt ist, ruft er aus: „O wär' ich einer von den Engeln, welche die schöne Jungfrau umgeben!" Er eilt anbetend dem Bilde nach, verliert sich in dem Gedränge und wird von den Juden geraubt. Die trostlose Mutter bemerkt mit Schrecken den Verlust des Kindes und sucht es überall vergebens; sie tritt verzweiflungsvoll in eine Kirche und läßt, nach einem spanischen Brauche von einem Blinden das „Gebet vom verlornen Kinde" hersagen; kaum aber hat dieser geendigt, so erschallt im Hintergrunde der Kirche eine Stimme, welche singt: „Wer verloren hat, der tröste sich; denn was man auf Erden verliert, das findet man im Himmel wieder!" — Den Rest des Stückes nimmt nun das Märtyrthum des unglücklichen Knaben ein. Die Juden, um ihre ganze Rache zu sättigen, beschließen

ihn unter denselben Martern hinzurichten, wie Christus, und der letzte Akt führt uns die ganze Reihe von Leiden vor, welche auf den armen Juanico gehäuft werden; die Geißelung, die Dornenkrönung und endliche Kreuzigung, die himmlische Geduld und Ergebung des Knaben, dessen Seele zuletzt von Engeln in den Himmel getragen wird, und dazwischen die Orgien und Freudengesänge der Juden — dies Alles bildet ein wunderbares und tief ergreifendes Gemälde, von dem man nicht weiß, ob man es wegen seiner hohen dichterischen Schönheit bewundern, oder wegen seiner Wildheit und Seltsamkeit tadeln soll.

Von den geistlichen Comödien Lope's wenden wir uns zu den **Autos**. Wie sich diese von jenen unterscheiden und in welche Gattungen sie zerfallen, ist schon oben klar geworden; ihre innere Beschaffenheit kommt aber erst jetzt zur Sprache. Wir haben es zunächst mit den zur Feier des Frohnleichnamsfestes bestimmten, oder den **Autos sacramentales** zu thun. Da hier allegorische Figuren, denen man in den Comödien nur ausnahmsweise begegnet, die Hauptrolle spielen, so lenkt sich unsere Betrachtung zunächst auf diese und auf die Zulässigkeit poetischer Personificationen im Drama überhaupt. Historisch ist erstlich zu bemerken, daß die Phantasie der Spanier von Alters her, seit den Dichtungen des Villena, des Marquis von Santillana und des Juan de Mena, mit allegorischen Gestalten innig befreundet war; daß solche Figuren sich schon in die anfänglichen Versuche des spanischen Drama's eingeschlichen und sich später (wie aus den Autos des Gil Vicente klar wird) namentlich in den geistlichen Schaustücken heimisch gemacht hatten. Als Lope de Vega diese Gattung

von Schauspielen literarisch auszubilden unternahm, bemächtigte er sich der ihm überlieferten Elemente, und nahm daher auch die Allegorie in seine Autos hinüber; aber er that dies, indem er sie auf eine ungleich höhere Stufe der poetischen Ausbildung erhob. Ist jedoch die gothische und rohe Erfindung, das, was Erscheinung des innern Seelenlebens sein sollte, zu äußerer Anschauung zu bringen, überhaupt einer höheren Ausbildung werth und fähig? Müssen nicht Schauspiele, in denen Affecte, Symbole, Denkbestimmungen und unbelebte Gegenstände aller Art als redend und handelnd vorgeführt werden, wenn auch mit allem Zauber der Dichtkunst umkleidet, doch ihrem Wesen nach verfehlte Productionen sein? Manche Aesthetiker werden diese Frage unbedingt bejahen und die spanischen Autos mit den unförmlichen Productionen einer erst beginnenden Kunst, den Moralitäten, in eine Kategorie werfen. Auch hat sich die Ansicht von der Unzulässigkeit von Begriffspersonificationen im Drama so allgemeinen Eingang verschafft, daß fast alle neueren Schauspieldichter sich derselben enthalten haben. Indessen drängt sich dem Vorurtheilsfreien unwiderstehlich eine Gegenbemerkung auf. Der bildenden Kunst ist bei den Alten wie bei den Neueren das Recht zugestanden worden, Idealwesen und allegorische Figuren darzustellen, und Sculptur wie Malerei haben sich wetteifernd dieses Rechtes bedient; man denke nur an die Niken und Areten der Griechen, die Virtus, Concordia, Spes der Römer, die Tugenden des Bandinelli, die himmlische und irdische Liebe des Tizian, die Venezia des Paul Veronese. Niemand hat hieran Anstoß genommen, oder wird die zahlreichen trefflichen Bildwerke der Art aus dem Ge-

biete der Kunst verweisen wollen. Und wie nun? Das Drama, das so unendlich viel mehr Mittel besitzt, das Uebersinnliche der Fassungskraft näher zu rücken, es sich über seine Wesenheit und alle seine Beziehungen aussprechen zu lassen, sollte dergleichen Gestalten ganz von sich ausschließen? Es sollte dem Unbelebten nicht Leben und Sprache leihen dürfen? Es sollte die Kämpfe, die im Innern der Menschenbrust vorgehen, nie verkörpert in's Leben treten lassen und zur Verstärkung des tragischen Pathos benutzen können? Es sollte durch Personification der fliegenden Launen des menschlichen Geistes nicht komische Effecte zu erzielen vermögen? — Gewiß wird die Antwort auf diese Fragen nicht schlechthin verneinend ausfallen können.

Aber freilich tritt bei den Autos noch ein ganz andederer Fall ein. Wir haben es hier nicht etwa bloß mit einzelnen poetischen Personificationen zu thun; wir sehen uns gänzlich auf den Boden der Allegorie versetzt, stehen unter lauter abstracten und begriffsartigen Figuren, und sehen auch die historischen, die hier und da begegnen, in eine allegorische Bedeutung hinübergezogen. Wir sind also ganz und gar aus dem Kreise des menschlichen Daseins herausgerückt, befinden uns ganz und gar in den luftigsten Regionen der Abstraction, im Reich des Uebersinnlichen, in dem sich die Einbildungskraft nur mit höchster Anstrengung zu erhalten vermag. Das ganze Personal besteht aus Gestalten, an deren individuelle Existenz und Wirklichkeit Niemand glaubt, aus Zwittergeschöpfen des abstrahirenden Verstandes und der sich in die Regionen des Metaphysischen verlierenden Phantasie. Die menschlichen Affecte und Eigenschaften sind hier nicht etwa so gefaßt, daß sie, nur momentan aus dem

Innern hervortretend, diesen oder jenen psychischen Zustand versinnlichen, sondern es wird eine eigne, mit verkörperten Allgemeinbegriffen bevölkerte und über die irdische hinausgerückte, Welt erschaffen. Gewiß, der Dichter, der hier nicht die vollendetste Meisterschaft besitzt, wird in Gefahr kommen, Monströses hervorzubringen. Seine Phantasie wird entweder nur dunkle uud unklare Gebilde erschaffen, oder sie wird in den eiskalten Höhen der Verstandesabstraction erstarren. Er wird sich entweder in unklare und nebelhafte Vorstellungen verlieren, deren eine in die andere verschwimmt, oder in das Kalte und Trockene gerathen, wo die Allegorie einem Buchstabenräthsel gleicht.

An diesen Klippen sind denn auch — das darf nicht verhehlt werden — die Verfasser der Autos oft gescheitert. Weder Lope noch Calderon haben den mit dem Wesen dieser Dichtungsgattung verwachsenen Streit zwischen dem verständigen und dem poetischen Elemente gänzlich auszugleichen vermocht. Ihre Kräfte sind an dem beständigen Ringen, das Unbegreifliche der Fassungskraft näher zu rücken, den aus Verstandesoperationen hervorgewachsenen Wesen wirkliches Leben einzuhauchen, nur allzu häufig ermattet. Sie haben die beiden bezeichneten Irrwege nicht ganz vermeiden können, und sind bald in das Dunkle und Ueberschwängliche, wo an wahre Anschaulichkeit nicht zu denken ist und jede Bestimmtheit verschwindet, bald in die starre und buchstäbliche Allegorie verfallen, mit der sich keine Dichtung mehr verträgt.

Eine weitere Schwierigkeit, mit der die Dichter zu kämpfen hatten, war, die scholastische Theologie, die hergebrachter Maßen die Grundlage der Autos bildete, mit

der Poesie in Einklang zu bringen. Nicht immer haben selbst die vorzüglichsten Autoren dieses Faches beide heterogene Bestandtheile so zu verschmelzen gewußt, daß die Metaphysik sich verkörpert und in der Handlung des Drama's aufgeht. Sie haben vielmehr, um ihre Intentionen deutlich zu machen, häufig ihre Zuflucht zu breiten Auseinandersetzungen genommen. So stoßen wir denn hier auf ellenlange Vorträge, in denen die christliche Dogmatik mit der ganzen Subtilität scholastischer Afterweisheit vorgetragen wird, auf weitläufige Expectorationen dieses oder jenes allegorischen Wesens über seine Natur und Bedeutung, auf Hin- und Widerreden über die subtilsten Fragen der Gottesgelehrheit; — Uebelstände, die ein Drama auch bei den größten sonstigen Vorzügen entstellen müssen.

Indem wie diese Bemerkungen machen, wollen wir nur der unbedingten Bewunderung der Autos entgegentreten, die hier und da laut geworden ist. Wir sind dagegen weit entfernt, sie zu verwerfen. Denn die Frohnleichnamsspiele der Spanier gehören mit allen ihren Fehlern zu den außerordentlichsten Werken der Poesie; und die Gebrechen, welche das Wesen der Gattung, wenn auch nicht nothwendig mit sich brachte, so doch sehr nahe legte, sind von den besseren Dichter zwar nicht durchgängig, aber doch in ihren besseren Stücken mit einem ungemeinen Aufwande von Kunst vermieden worden. In diesen Autos begegnen wir dann einer Fülle von ächt allegorischen Gestalten, die nicht bloß Repräsentanten von Begriffen sind, sondern gleichsam wieder zu Individualitäten werden und uns für ihr Sein und Handeln, ihr Denken und Wollen auf's lebhafteste interessiren; und die Metaphysik wird, ohne sich

selbstständig und auf Kosten der Poesie geltend zu machen, durch die Handlung selbst zu poetischer Intuition gebracht. Die schöpferische Kraft, die sich in diesen Dichtungen offenbart, muß Staunen erregen; und selbst manche von den Autos, die mit diesem oder jenen der eben gerügten Mängel behaftet sind, verdienen in vieler Hinsicht noch Bewunderung. Nur die mächtigste Phantasie konnte scharf definirten abstracten Denkbestimmungen Leben und Seele einhauchen, nur das höchste dichterische Gestaltungsvermögen dem Uebersinnlichen Form und plastische Rundung geben, nur die größte Besonnenheit sich in den Regionen des Metaphysischen und rein Geistigen erhalten ohne zu stürzen, und nur das entschiedenste Talent für das Drama auch auf diesem Gebiet und mit diesem Personal so viel dramaisches Leben und Interresse hervorrufen, wie wir dies Alles hier vielfach erfüllt sehen.

Wer zuerst in den Zauberkreis dieser Dichtungen eintritt, der fühlt sich von einem fremden Geiste angeweht und erblickt einen anderen Himmel, der sich über eine andere Welt ausspannt. Es ist als ob dämonische Mächte uns in finsteren Sturme davontrügen; Schwindelerregende Tiefen des Denkens thun sich auf, wunderbar-räthselhafte Gestalten entsteigen der Finsterniß, und die dunkelrothe Flamme der Mystik leuchtet in den geheimnißvollen Born hinein, aus dem alle Dinge entspringen. Aber die Nebel zertheilen sich und man sieht sich über die Schranken des Irdischen hinaus, jenseits von Raum und Zeit, in das Reich des Unermeßlichen und Ewigen gerissen. Hier verstummen alle Mißtöne; bis hierher steigen die Stimmen der Menschenwelt nur wie feierliche Hymnen, von Orgelklängen getragen, empor. Ein riesiger Dom von

geistiger Architektur nimmt uns auf, in dessen Ehrfurcht-gebietenden Hallen kein profaner Ton laut zu werden wagt; auf dem Altar thront, von magischem Licht umflossen, das Mysterium der Dreieinigkeit; ein Strahlenglanz, wie ihn irdische Sinne kaum zu ertragen vermögen, bringt hervor und umleuchtet die gewaltigen Säulenhallen mit einer wunderbaren Glorie. Hier sind alle Wesen in die Anschauung des Ewigen versenkt und blicken staunend in die unergründlichen Tiefen der göttlichen Liebe. Die ganze Schöpfung stimmt in einen Jubelchor zur Verherrlichung des Urquells alles Lebens zusammen; selbst das Wesenlose redet und empfindet; das Todte gewinnt Sprache und den lebendigen Ausdruck des Gedankens; die Gestirne und Elemente, die Steine und Pflanzen zeigen Seele und Selbstbewußtsein; die verborgensten Gedanken und Gefühle der Menschen springen an's Licht; Himmel und Erde strahlen in symbolischer Verklärung.

Auch abgesehen von dem tiefen inneren Gehalt dieser Dichtungen, muß der Glanz in der Ausführung des Einzelnen entzücken. Vielleicht in keinem ihrer anderen Werke haben die spanischen Dichter den poetischen Reichthum, über den sie, wie sonst Niemand, zu gebieten hatten, so concentrirt, wie hier. Es ist ein Farbenschmelz, ein Blüthenduft und ein Zauber des entzückendsten Wohllauts, der alle Sinne berauscht.

Der geistige Mittelpunkt, um den sich die **Autos sacramentales** bewegen, ist, wie kaum wiederholt zu werden braucht, die Verherrlichung der Transsubstantiation. Dieser Zweck wird nun auf vielfach verschiedene Weise, durch die mannichfaltigsten Zusammenstellungen und Vergleichungen

erreicht, und der Reichthum der Erfindung, mit dem die Dichter die Einförmigkeit zu vermeiden und dasselbe Thema in immer neuen Weisen zu variiren gewußt haben, verdient Bewunderung.

Von gleich großer Mannichfaltigkeit, wie die Combinationen der Handlung, sind die allegorischen Figuren der Autos. Wir haben hier bald menschliche Verhältnisse, Seelenzustände, Tugenden und Laster, bald die Eigenschaften Gottes, bald die Symbole der Kirche personificirt; dann die Elemente, die Naturproducte, die Länder und Völker der Erde, die verschiedenen Religionen u. s. w. Man ging bisweilen so weit, die christlichen Religionsideen in das Gewand der griechischen Mythologie zu kleiden, so daß dann die Allegorie doppelt wird, wie z. B. in Calderon's „Amor und Psyche" Amor Christus und Psyche den Glauben bedeutet. Die historischen Personen, die hier und da vorkommen, erhalten auch fast immer eine über ihre nächste Erscheinung hinausgehende Bedeutung, und werden mithin gleichfalls allegorisch.

Es wird angemessen sein, hier durch ein Verzeichniß der am häufigsten wiederkehrenden Figuren einen allgemeinen Begriff von dem Personal der Frohnleichnams-Spiele zu geben.

Der ewige Vater, der himmlische König, der göttliche Fürst.

Die Allmacht.

Die Weisheit.

Die göttliche Liebe.

Die Gnade.

Die Gerechtigkeit.

Die Barmherzigkeit.

Christus, in verschiednen Gestalten, z. B. als guter Hirt, als Kreuzritter u. s. w.

Der Bräutigam, d. i. Christus, der nach dem Hohenliede um seine Braut, die Kirche, freit.

Die heilige Jungfrau.

Der Teufel oder Lucifer.

Der Schatten als Symbol der Schuld.

Die Sünde.

Der Mensch. Das Menschengeschlecht.

Die Seele.

Der Verstand.

Der Wille.

Die Willkühr (albedrio).

Die Sorgfalt (cuidado).

Der Eifer.

Der Stolz.

Der Neid.

Die Eitelkeit.

Der Gedanke (meistens als Narr oder Spaßmacher).

Die Unwissenheit.

Der Zweifel.

Der Glaube und der Unglaube.

Die Thorheit.

Die Hoffnung.

Der Trost.

Die Kirche.

Das natürliche und das geschriebene Gesetz.

Der Götzendienst.

Das Judenthum oder die Synagoge.

Der Alkoran oder Muhamedanismus.

Die Ketzerei und die Apostasie.

Der Atheismus.

Die sieben Sacramente.

Die Welt.

Die vier Welttheile.

Die Natur.

Das Licht, meist als Symbol der Gnade.

Die Finsterniß.

Der Schlaf und der Traum.

Der Tod.

Die Zeit.

Die Jahres- und Tageszeiten.

Die verschiedenen Länder der Erde.

Die vier Elemente.

Die Pflanzen, und unter ihnen besonders die Aehre und die Rebe, weil sie das Brod und den Wein für den Tisch des Herren liefern.

Die fünf Sinne.

Die Patriarchen, Propheten und Apostel und deren Attribute, z. B. der Adler des Johannes.

Die Engel und Erzengel.

Daß die gewöhnliche Zeitrechnung nicht berücksichtigt wird und z. B. die Propheten ohne Weiteres mit den Aposteln zugleich auftreten können, versteht sich von selbst. Von Anachronismen, die der Unverstand hier getadelt hat, kann gar nicht die Rede sein, da diese Dichtungen auf einem Gebiete spielen, auf dem jede Zeitgränze aufgehoben ist.

Die höchste Vollendung und kunstvollste Ausbildung hat das Auto sacramental durch Calderon erhalten. Bei Lope de Vega, zu dessen derartigen Stücken wir uns jetzt

im Besonderen wenden, erscheint dasselbe noch in einer weniger entwickelten Gestalt. Die Allegorie ist bei ihm oft noch in derber Unmittelbarkeit gefaßt und ohne Tiefe der Psychologie; man vermißt noch jenen Reichthum und jene Feinheit sinnbildlicher Beziehungen, jenen tiefsinnigen Mysticismus, womit sein Nachfolger allen Erscheinungen den Stempel des Begriffs aufzudrücken und das ganze Weltall geistig zu verklären wußte. Dagegen ist Lope aber auch weniger in Gefahr, in den Fehler der Trockenheit und kalten Berechnung zu verfallen, zu dem das allzu weit getriebene Allegorienspiel verleiten konnte. Er steht noch mehr auf dem Standpunkt der Naivetät und unmittelbaren Poesie; und wenn wir den späteren Dichter auch in einem vorgerückteren Stadium der Kunst erblicken, so fesselt uns der frühere dagegen durch mehr Frische und Natürlichkeit.

Die Aufgabe, eine nähere Anschauung von dem Wesen der Lope'schen Autos zu gewähren, läßt sich am besten durch eine Analyse von einzelnen derselben lösen.

Das Frohnleichnamspiel, das wir zunächst wählen, führt den Titel „die Reise der Seele." Der dem eigentlichen Stücke voraufgehende Gesang, der die Hostie und den Kelch verherrlicht, und die Loa, welche keinen direkten Bezug auf das Folgende hat, können füglich übergangen werden. Im Beginn des Auto's treten die Seele als weißgekleidete Jungfrau, die Erinnerung als rüstiger und wohlgebildeter Jüngling, und der Wille in bäurischer Tracht auf.

Die Seele: Die Zeit ist gekommen, wo ich mich auf dem Meer des menschlichen Lebens nach dem himm-

lichen Zion einschiffen muß; hier seh' ich die Küste der Jugend vor mir liegen, und ich will jetzt ein Fahrzeug suchen, um die Reise anzutreten.

Die Erinnerung. Seele, von Gott nach seinem Bilde geschaffen, bedenke, daß es für die Fahrt durchs Menschenleben zwei Häfen und zwei Landungsplätze gibt; der eine Weg führt über glatte Fluth zwischen reizenden Küsten zum Verderben, der andere durch ein Meer von Thränen zum glorreichen Ziel.

Der Wille verweist der Erinnerung ihre unnützen Ermahnungen und räth, den schönen und bequemen Weg einzuschlagen. Die Seele schwankt, unschlüssig, welchem Rathschlag sie folgen solle. Da treten der Teufel, als Schiffsherr, die Eigenliebe, das Begehren und andere Laster, als Matrosen, auf und singen: „Heute sticht das Schiff der Freude in das spiegelglatte Meere; ein günstiger Wind schwellt die Segel; wer fährt mit?“ Der Teufel entwirft eine glänzende Schilderung von der Schönheit des Landes, wohin das Schiff steure. Die Erinnerung warnt gegen den Trug, wird aber durch ein neues, noch süßeres Lied eingeschläfert und sinkt betäubt am Strande nieder, während die Seele und der Wille das Schiff besteigen. Die Vernunft tritt auf, die Entschlafene zu wecken und Beide vereint rufen der Seele zu, umzukehren; aber ihre Stimmen verhallen in dem Lärmen der Matrosen, die eben die Anker lichten. Gleich darauf erblickt man das Schiff schon auf hoher See; der Stolz führt das Steuer, die sieben Todsünden rudern; an glänzender Tafel auf dem Verdeck, zwischen fröhlichen Herren und Damen, von einem Sängerchor umgeben, sitzt die Seele. Die Vernunft er-

mahnt die Bethörte nochmals, ihres Heiles zu gedenken und das Schiff der Buße zu besteigen, das sie allein vom Untergange retten könne; aber die Seele will nicht hören, bis Christus selbst, als Herr dieses Schiffs, von dienenden Engeln umgeben, erscheint und ihr verheißt, sie, wenn sie ihn reuig lieben wolle, in den Hafen des Heils zu führen Dem göttlichen Rufe ist nicht zu widerstehen und die Verirrte beschließt, ihm zu folgen. Man erblickt das Schiff der Buße, in dessen Mitte als Hauptmast ein Kreuz aufgepflanzt ist; die Wimpeln sind mit goldenen Kelchen geschmückt; die Leidenswerkzeuge bilden das Takelwerk; auf dem Verdeck befindet sich das heilige Grab und vor ihm knieend die büßende Magdalena; am Compaß sitzt St. Petrus; zur Leuchte dient ein goldener, weithin strahlender Kelch. Die Seele tritt im Bußgewande auf und kniet reuig vor dem Herrn nieder, der sie huldreich aufnimmt, ihr, wenn sie wahrhaft Buße thue, Vergebung verheißt und sie auf das Unterpfand seiner Gnade, das Sacrament des Altars, verweist.

Das zweite Auto, dessen Inhalt wir darlegen wollen, **Las aventuras del Hombre**, beginnt mit der Vertreibung aus dem Paradiese. Der Engel mit dem Flammenschwerte verfolgt den Menschen, hält ihm mit strafenden Worten seine Schuld vor und verschließt die Pforten Edens hinter ihm. Der Verbannte sieht sich in eine grauenhafte Einöde hinausgestoßen, wo rauhe Felsen seine Füße zerschneiden, Abgründe ihn zu verschlingen drohen und furchtbare Schreckgestalten ihn ängstigen. Bei dieser Scene scheint dem Dichter der Anfang von Dante's göttlicher Comödie vorgeschwebt zu haben Der Mensch irrt hülflos verzwei-

felnd umher und geräth immer tiefer in die pfadlose Wildniß hinein. Da tritt eine Gestalt zu ihm, die ihn anfänglich erschreckt, aber bald durch milde und ermuthigende Worte aufzurichten sucht, indem sie zu ihm spricht: „Ich bin der Trost, von Gott gesandt, um dir zum Begleiter zu dienen; denn der Herr zürnt dir zwar wegen deiner Schuld, aber als liebender Vater will er die Züchtigung mildern; wenn ein Weib die Ursache deines Falles und deiner Verbannung ist, so soll einst ein anderes dich wieder emporheben und dir die Thore deiner Heimath öffnen; wenn eine Speise dich zur Schuld verführt hat, so soll einst eine andere dich mit dem Himmel versöhnen; bis dahin laß dich von mir durch's Leben geleiten!“ Beide setzen nun vereint ihre Wanderung fort. Sie kommen an einen prachtvoll erleuchteten Pallast, aus dem ihnen fröhliche Musik entgegenschallt. Dort thront die „Thorheit der Welt“ als Königin. Eine Schaar von Fröhlichen umschwärmt tanzend und singend die Fremdlinge und fordert sie auf, in das Schloß zu treten. Der Trost warnt den Menschen, aber dieser läßt sich bethören und nimmt die angebotene Gastfreundschaft an. Die Königin empfängt ihn mit Freuden und befiehlt der Eitelkeit und der Prahlerei, das Zimmer des Trugs prachtvoll für ihn zu schmücken, der Sinnlichkeit, ihm einen Liebestrank zu bereiten, dem Traum, ihn mit reizenden Bildern zu umgaukeln, der Neugier und der Lüge, für seine Unterhaltung zu sorgen. Das neue Leben unter Thorheiten und Sinnengenüssen beginnt, aber der Mensch, von höherem Drange beseelt, wird seiner bald überdrüssig und verläßt das Schloß. Wie er seine Wanderung fortsetzt, überfallen ihn die Zeit, der Tod und die

Sünde, als Räuber, nehmen ihn gefangen und überliefern ihn der Schuld, die alle Erdgeborenen in ihre Banden schlägt. Jammernd, mit Ketten beladen, liegt der Mensch im Kerker. Der Trost verweist ihn auf den Heiland, der kommen werde, um ihn aus der Haft zu erlösen. „Komm, göttliches Licht der Welt, erleuchte und führe mich, denn ohne dich ist Alles Irrthum, mit dir Alles Wahrheit. Ich bin ein armer Pilger, vom Pfade des Heils verirrt. Komm, himmlischer Morgenstern, heilige Aurora! Der Thränenthau, der meine Augen netzt, ist mir ein Zeichen, daß du anbrechen wirst. O ersehnter Morgen, laß mich nicht von ewiger Nacht verschlungen werden, bevor ich deine Strahlen erblicke!“ Die Wände des Kerkers öffnen sich; die heilige Jungfrau, mit dem Drachen zu ihren Füßen geschmiegt, erscheint und gießt milden Trost in die Seele des Gefangnen, der nun beruhigt entschläft. Während er schlummernd daliegt, steigt die göttliche Liebe auf einer Leiter vom Himmel nieder und verkündigt ihm, die Stunde der Erlösung sei gekommen. Die Thüren des Gefängnisses springen auf und der Mensch wird von seinem himmlischen Führer aufgefordert, mit ihm ein Schiff zu besteigen, das ihn in den Hafen des ewigen Heils führen werde. Der Tod und die Sünde entfliehen; die Schuld erscheint verklärt und im lichten Gewande. Am Schlusse sieht man das Schiff (der Kirche) und auf ihm einen Altar mit Kelch und Hostie, vor dem der Mensch kniet.

Die göttliche Liebe. Sieh hier den Preis, durch den deine Erlösung erkauft ist.

Der Mensch. O himmlisches Brod, o unermeßliche Größe Gottes in so kleiner Gestalt, wie soll ich dir danken?

Die Liebe. Durch den Glauben, damit du die göttliche Gnade und zuletzt das ewige Heil verdienst.

Das **Auto de la puente del Mundo** beginnt mit einer Unterredung zwischen der Welt, dem Stolz und dem Fürsten der Finsterniß über die Ankunft Christi, der als Ritter vom Kreuze erscheinen soll, um die Seele aus der Knechtschaft der Sünde zu befreien. Der Fürst der Finsterniß hat eine Brücke gebaut, die Jeder überschreiten muß, der in die Welt eingehen will. Zum Aufseher darüber ist Leviathan bestellt, mit dem Befehl, Niemandem den Uebergang zu gestatten, der sich nicht zum Sclaven des Bösen bekenne. Adam nnd Eva erfüllen die Bedingung, ebenso wie die folgenden Geschlechter der Menschen. Aber eine Jungfrau, reiner als die weißeste Taube — so wird dem Fürsten der Finsterniß berichtet — ist in die Welt eingegangen, ohne die Huldigung zu leisten; denn als sie ihren Namen genannt hat, ist Leviathan entkräftet zu Boden gesunken. Die göttliche Liebe erscheint und ruft mit süßem Gesange den ersehnten Retter, den Kreuzritter, herbei. Dieser erscheint in voller Rüstung, in den Händen eine mit dem Kreuz geschmückte Lanze, am Arme einen Schild, auf dem die Passionswerkzeuge abgebildet sind, und beginnt den Kampf für die Erlösung der Menschheit. Leviathan sinkt, von dem Glanze des göttlichen Kämpfers geblendet, kraftlos zur Erde, die Seele wird aus der Gefangenschaft befreit und der Sieger schlägt neben der Brücke, die in die Knechtschaft der Sünde führte, eine andere, auf der das Menschengeschlecht in den Himmel gelangen kann.

El Heredero del Cielo. Der himmlische Gutsherr hat einen Weinberg, der ihm vor allen lieb ist, dem Prie-

sterthum und dem hebräischen Volke in Pacht gegeben, die Liebe zu Gott und zum Nächsten zu Aufsehern darüber bestellt, und ihnen allen die sorgsamste Pflege des anvertrauten Gutes empfohlen. Aber den Pächtern wird die strenge Bewachung lästig, sie vertreiben die von dem Herrn eingesetzten Hüter, denken nur daran, in Freude und Sinnenlust zu leben und rufen die Idolatrie herbei, um mit ihr unter ausschweifenden Festen und götzendienerischen Bräuchen den Besitz des Weinberges zu theilen. Nach einiger Zeit kehrt der Gutsherr zurück, um nachzusehen, wie es um sein Besitzthum stehe; aber kaum hat er sich demselben genähert, so vernimmt er blasphemische Gesänge, und als er eintritt, wird er Zeuge eines bacchantischen Festes, bei dem die Weinreben von den Tritten der Tanzenden zerknickt werden. Er sendet den Jesaias und Jeremias, die als Diener mit ihm gekommen sind, um den Zins einzuforderu, aber diese werden von der ausgelassenen Rotte mit Hohn empfangen, und als sie dem Priesterthum und dem jüdischen Volke Strafreden über ihre Gottlosigkeit halten, zum Tode fortgeschleppt. Johannes der Täufer tritt auf und predigt Buße, da das Reich Gottes nahe sei und der Sohn des Herrn, der Erbe des Himmels, bald erscheinen und den zerstörten Weinberg wiederherstellen werde. Aber auch er unterliegt. Endlich kommt der verheißene Sohn selbst, um die Verirrten zu ihrer Pflicht zurückzuführen und die Pflanzung von Neuem in Stand zu setzen; doch findet er eben so wenig Gehör wie seine Vorläufer und wird unter Martern zur Hinrichtung geführt. Die Erde bebt, die Natur hüllt sich in Trauer, selbst das heidnische Volk wird von dem Leiden des Schuldlosen gerührt. Die Bühne öffnet sich;

man erblickt den Jesaias mit zersägtem Leibe, den enthaupteten Johannes und zwischen Beiden den Erben des Himmels, am Kreuze hangend; der Herr aber spricht mit Donnerworten: „Sonne, hülle dich in Finsterniß! zertheile dich, Tempelvorhang! Ihr Engel, weint, daß man meinen Sohn so ruchlos aus dem Weinberge gerissen und zu martervollem Tode geführt hat! Doch du, rebellisches und undankbares Israel, zittre vor meiner Rache, denn deinen Tempel will ich zertrümmern, so daß nicht Stein auf Stein bleibt, und deine Stadt der Erde gleich machen; meinen geliebten Weinberg aber, meine heilige Kirche, werde ich dem heidnischen Volke übergeben, das Mitleid mit meinem Sohne gehabt hat und den Götzendienst verlassen will, um das Gesetz meiner Gnade zu befolgen; das Blut der Märtyrer und heiligen Jungfrauen soll diesen Weinberg befruchten, und zum Unterpfand meiner Gnade soll ihm der Leib meines Sohnes bleiben.“

Um auch von den Autos ein Beispiel zu geben, welche nicht zu den Sacramentsspielen zu zählen sind, da sie keinen Bezug auf das Mahl des Heern, sondern nur einen allgemeinreligiösen Inhalt haben, führen wir noch den Scenengang eines Stücks an, in dem die Geschichte vom verlornen Sohn behandelt ist. Dieses kleine, in den Peregrino eingeschaltete, Auto ist, wenn man der dort befindlichen Angabe trauen darf, am Feste des h. Jakob aufgeführt worden. Im Beginn desselben unterredet sich der junge Damasceno mit seinem Pagen, der Jugend, welche ihm den Aufenthlt im Hause seines Vaters als trübselig schildert und ihn antreibt, in's fröhliche Leben hinauszuziehen. Der Jüngling läßt sich verleiten, und bittet den Vater,

ihm sein Erbtheil auszuzahlen, damit er auf Reisen gehen könne; dieser will den Sohn, den er vor allen seinen Kindern liebt, nur ungern ziehen lassen, gibt aber zuletzt seine Einwilligung. Bald sieht man den Damasceno in fröhlichem Aufzuge die Welt durchreisen, von einem zahlreichen Gefolge begleitet, unter dem sich auch die Ausschweifung, die Lust, die Thorheit, die Schmeichelei und andere Laster befinden. Die lustige Gesellschaft kehrt in dem Hause der Schwelgerei ein und feiert dort unter Tänzen und Gesängen eine Orgie, bei welcher das Spiel, in der Tracht eines Harlekins, den Lustigmacher abgibt. Wir werden von diesem, mit wahrem Humor geschilderten, Feste auf die Trift eines Hirten und zu einer jener idyllischen Scenen versetzt, deren Schilderung dem Lope immer so vorzüglich gelang. Nach einigen episodischen Auftritten erscheint Damasceno, aller seiner Habe und selbst seiner Kleider beraubt, und bittet um ein Unterkommen. Der mitleidige Hirt nimmt ihn unter seine Knechte auf, und der verirrte Jüngling sucht nun, voll Scham über seine Vergehungen, diese durch Buße und treue Arbeit wieder gut zu machen. Zuletzt kehrt er reuig und um Vergebung flehend in's Elternhaus zurück und wird von dem Vater mit tausend Freudenbezeugungen empfangen. Ein anderer der Söhne verwundert sich, daß dem Gefallenen mehr Huld zu Theil werde, als ihm, der doch nie vom rechten Pfade gewichen; der Vater aber bescheidet ihn mit der Antwort: die größte Freude, die ein Vaterherz empfinden könne, sei die über die Rückkehr eines verlornen Sohnes.

Als Beispiel eines Auto al nacimiento möge das Stück El Tirano castigado dienen. Zuerst treten die

Neid und die Bosheit auf und berathen sich über die neuen Mittel, die sie anwenden wollen, um der Menschheit zu schaden. Dann erscheint Lucifer auf einem feurigen Throne, von den übrigen gefallenen Engeln umgeben, zu seinen Füßen das Menschengeschlecht in Ketten; er rühmt sich seiner Herrschaft, die sich durch die erste Schuld des Menschen über die ganze Erde verbreitet habe, und ruft die höllischen Geister zu neuen Kämpfen gegen den Himmel auf. Das Menschengeschlecht bekennt seine Schuld, spricht aber zugleich seine Hoffnung auf den zu erwartenden Heiland aus, der es aus dem Bann der Sünde erlösen werde. Hierüber geräth Lucifer in Wuth; er setzt den Fuß auf die Brust seines Gefangenen und läßt ihn in einen düstern Kerker führen; dieser aber verkündigt ihm im Abgehen, daß bald ein Mächtigerer dem Reich der Hölle ein Ende machen werde. Satan tritt bestürzt auf und spricht zu dem Fürsten der Finsterniß: „Verlaß, mächtiger Lucifer, die Ufer des Cocytus und den Stygischen Sumpf, laß das wüste Getöse deines thränenvollen Reiches verstummen, laß deine Furien ihre Geißeln inne halten und alle deine Verdammten meinen Worten ein Ohr leihen.“

Lucifer. Was gibt es, Satan? Oeffnet sich der Himmel und träufeln die Wolken jenen Thau herab, nach dem die Welt schmachtet? Nimmt der Löwe die Gestalt des Lammes an? Kommt der ewige Moses in seinem Körbchen auf dem wasserreichen Strom herabgeschwommen, der das Meer der Gnade ist? Hat sich im Osten der Regenbogen der Gnade und des Friedens gezeigt? Brachte die zarte Taube den grünenden Oelzweig zur Arche und mir die traurige Cypresse? Ist jenes mächtige Weib geboren,

das den Fuß auf meinen stolzen Nacken setzen soll, jene Jungfrau, welche die Mutter eben dessen werden soll, der ihr Vater ist? — Du sprichst nicht? Rede, und sollte es auch mein Todesspruch sein!

Satan. Diese Nacht sah ich den Himmel sich öffnen und aus seinem Schooße, von strahlendem Licht und tausend schönen Seraphim umgeben, die ewige Weisheit herabsteigen. Sie hatte die Gestalt des Erzengels Gabriel angenommen und schwebte, auf beide Sphären blendenden Glanz verstreuend, zur Erde nieder, wo sie über Nazareth den Flug anhielt und sich zur Gattin des Joseph herabließ. Was sie dort that und sprach, vermocht' ich nicht zu sehen und zu hören, denn ich war geblendet und betäubt.

Lucifer schäumt vor Wuth über diese Nachricht und beschließt, durch neue Ränke dem Heil der Menschheit entgegenzuarbeiten. Man erblickt das Menschengeschlecht, klagend und den Himmel um Erlösung anflehend, in seinem Kerker; die Prophezeiung, in Gestalt einer Zigeunerin, tritt auf und verkündigt ihm das zu erwartende Heil. Die Scene wird dann nach Bethlehem verlegt. Joseph und Maria kommen in ärmlichem Aufzuge an und klopfen an mehrere Häuser ihrer Verwandten, um ein Unterkommen zu suchen; aber Lucifer und Satan flüstern den Hauseigenthümern zu, sie nicht einzulassen; die Thüren werden vor ihnen geschlossen und es bleibt ihnen zuletzt nichts übrig, als in einem ärmlichen Stall ein Obdach zu suchen. Die folgenden Auftritte spielen unter Hirten und haben im Anfang einen ganz profanen Charakter, indem sie die Liebschaften und Zänkereien unter denselben schildern; dann erscheint ein Engel, stimmt das Gloria in ex-

celsis Deo an, kündigt die Geburt des Heilandes an und fordert die Hirten auf, den Neugebornen anzubeten. Man sieht hierauf Maria, vor dem Christkinde knieend. Sie betet ein Sonett, und Joseph vereinigt sodann seine Gebete mit den ihrigen. Die Hirten nahen sich anbetend, dem göttlichen Knaben Geschenke darbringend, und die Prophezeihung führt das Menschengeschlecht herbei, um ihm die Erfüllung seiner Weissagung zu zeigen. „Königin des Himmels, Herrin der Menschen und der Engel; weiße Lilie des Thales, unbefleckt von jedem Makel der Schuld; leuchtender Morgenstern, den die Finsterniß der Sünde nie zu verdunkeln vermochte; Spiegel, in dem der ewige Vater sein göttliches Bild betrachtet; du bringst den Frieden nach dem langen Kampfe!" Während die um die Krippe Versammelten einen frommen Gesang anstimmen, in den die Engel einfallen, tritt Lucifer in ohnmächtigem Grimm auf und will einen Angriff auf den Neugebornen machen; aber als er die Schwelle überschreiten will, wird er von der göttlichen Gegenwart überwältigt und muß sich besiegt zu den Füßen der heiligen Jungfrau schmiegen. Mit dieser Demüthigung Lucifer's endigt das Weihnachtsspiel.

Es war unerläßlich, den Inhalt einiger Autos darzulegen, weil nur so ein ungefährer Begriff von der Beschaffenheit dieser, allen übrigen Schauspielgattungen so unähnlichen, Stücke gegeben werden konnte. Aber freilich erscheint in solchen Inhaltsübersichten nur das nackte Skelett der äußeren Handlung, das sich oft seltsam genug ausnehmen muß. Der blendende Glanz der Poesie, die Fülle der das Ganze durchziehenden, das Fernste mit dem Näch-

sten verknüpfenden, symbolischen Beziehungen, die tiefen Blicke in die Menschenseele und in die Geheimnisse der Schöpfung — kurz alles das, was diesen wunderbaren Dichtungen erst die eigentliche Bedeutung gibt und den unvergänglichen Werth sichert, kann nur aus der Lesung der Werke selbst klar werden.

In eine unendlich verschiedene Sphäre wird man versetzt, wenn man von den Autos zu den Entremeses übergeht. Diese kleinen burlesken Darstellungen, oft nur abgerissene Scenen ganz ohne dramatisches Interesse, sind von dem rastlos producirenden Dichter ohne Zweifel in wenigen flüchtigen Augenblicken hervorgebracht worden; allein treffliche Züge von der Art, wie sie in dieser Gattung überhaupt Platz finden können, wußte seine eilfertige Feder auch hier wie im Fluge hinzuwerfen. An kecken Scherzen und belustigenden Situationen ist kein Mangel, und die Thorheiten und Lächerlichkeiten der Menschen werden auf's launigste und mit ächter Komik gegeißelt. Nur Feinheit des Scherzes darf man nicht in einer Gattung von Stücken suchen, die sich ihrem Wesen nach durchaus im Gebiete des Burlesken bewegt, vor Allem darauf ausgeht, kräftig zu ergötzen, und zu diesem Zweck hier und da selbst zügellose Possenreißerei nicht verschmäht.

Lope's Loas sind fast sämmtlich nur Monologe, nicht kleine, auf das Hauptstück vorbereitende Dramen, wie sie, später hier und da vorkommen. Diese Monologe, die meistens zu dem folgenden Schauspiel nur in ganz loser Relation stehen, enthalten theils Erzählungen und Schwänke, theils Allegorien über die Beziehungen zwischen Autor und Publicum, theils muntere Anreden an die Zuhörer und

dergleichen. Ihr literarischer Werth ist meistens nur gering und sie scheinen ihr Entstehen mehr der Convenienz und dem Begehren der Theaterdirectoren, als dem Triebe des Dichters zu verdanken.

Die Betrachtung der Werke des Lope de Vega, die, wie weitläuftig sie auch ausgefallen ist, doch in einem Buche, das die ganze Schauspielliteratur der Spanier in seinen Kreis zieht, noch bei Weitem nicht mit erschöpfender Ausführlichkeit angestellt werden konnte, ist hier abzubrechen, damit auch für die Leistungen der zahlreichen Nebenbuhler dieses Dichters noch Raum offen bleibe. Denn obgleich durch Letzteren eine solche Fülle vielgestaltiger und verschiedenartiger Dramen erschlossen war, daß die spanische Bühne für ein ganzes Jahrhundert daran hätte genug haben können, so wollte der schöpferische Drang der Zeit sich doch noch durch mannigfache sonstige Werke und durch viele andere Individuen offenbaren. Bei Weitem nicht alle diese Dramatiker sind, wie man glauben könnte, als Nachahmer des Lope de Vega anzusehen; vielmehr behaupten viele derselben eine unabhängige Stellung und einen individuellen Charakter, der nicht verkannt werden kann, sobald man nur nicht an der äußeren Form kleben bleibt, die freilich den allgemeinen Grundzügen nach in allen spanischen Schauspielen dieser Zeit dieselbe ist.

Wir haben unsere Aufmerksamkeit zu nächst verschiedenen Dichtern zuzuwenden, die gleichzeitig mit Lope de Vega den nämlichen Weg zur Umgestaltung und Ausbil-

bung des spanischen Schauspiels einschlugen. Der Uebergang zu diesen wird am besten durch den Cervantes vermittelt, welcher, nachdem er von der wunderwürdigen Wirksamkeit des berühmteren Autors gesprochen hat, fortfährt:

„Aber deshalb, da Gott nicht Allen Alles gibt, werde der Werth der Arbeiten des Doctors Ramon, welche nach denen des großen Lope die zahlreichsten waren, nicht verkannt. Die überaus kunstreichen Erfindungen des Licenciaten Miguel Sanchez, die Gravität des Doctors Mira de Mescua, der vorzügliche Zierde unserer Nation, bleiben hoch geschätzt, und ebenso die Sinnigkeit und die unzähligen geistvollen Einfälle des Canonicus Tarrega; die Anmuth nud Süßigkeit des Don Guillen de Castro die Feinheit des Aguilar; die Pracht, das Gepränge, der Pomp und die Grandezza der Schauspiele des Luis Velez de Guevara, so wie die Comödien jenes sinnreichen Kopfes, des Don Antonio de Galarza, mit denen es jetzt ein Ende hat [143]), und die, welche wir nach den „Betrügereien Amor's" von Gaspar de Avila noch erwarten dürfen. Alle diese und noch einige Andere haben dem großen Lope bei der Aufrichtung des großen Gebäudes der spanischen Comödie geholfen."

Diesen Namen sind noch viele andere hierher gehörige hinzuzufügen, die am geeigneten Orte genannt werden sollen. Zunächst richtet sich unser Blick auf eine Gruppe von Va-

[143]) So wird diese oft mißverstandene Stelle richtig übersetzt. **Estar en jerga** sagt man von Dingen, welche angefangen, aber nicht zu Ende gebracht worden sind. Die Erklärung davon siehe weiter unten.

lencianischen Dramatikern, zu welcher mehrere der von Cervantes hervorgehobenen Dichter gehören [144]).

[144]) Die, freilich nur sehr dürftigen, Notizen über die Theaterdichter von Valencia, die wir im Folgenden haben benutzen können, finden sich in den Werken: Biblioteca Valentina por Josef Rodriguez con la Continuacion de Ignacio Savalls. Valencia, 1747. fol. — Escritores del Reyno de Valencia desde el año 1238 hasta el de 1747 por Vicente Ximeno T. I y II. Valencia, 1747. — Biblioteca Valenciana de los Escritores que florecieron hasta nuestros dias, con adiciones y enmiendas á la de D. Vicente Ximeno, por D. Justo Pastor Fustér. 2 tomos. fol. Valencia, 1827—30. — Eine Auswahl von Schauspielen dieser Dichter ist in folgenden beiden äußerst seltnen Bänden enthalten, deren Inhaltsverzeichniß wir vollständig mittheilen:

Doze Comedias de cuatro Poetas naturales de Valencia. Valencia, 1608. Barcelona, 1609 und Madrid, 1614.

El Prado de Valencia. | El Esposo fingido. | El cerco de Rodas. | La perseguida Amaltea. | La sangre leal de los Montañeses de Navarra. | Las suertes trocadas y torneo venturoso. — del Canónigo Tarrega.

La Gitana melancolica. | La nuera humilde. | Los Amantes de Cartago. — de Gaspar Aguilar.

El Amor constante. | El Cavallero bobo. — de Guillen de Castro.

El Hijo obediente, de Miguel Beneyto.

Norte de la Poesia Española ilustrado del Sol de doze Comedias (que forman segunda parte de laureados Poetas Valencianos) ,y de doze escogidas Loas. Sacado a luz por Aurelio Mey. Valencia, 1616.

El marido asegurado, de D. Carlos Boyl Vives de Canesmas.

El cerco de Pavia, del Canónigo Tarrega.

La fundacion de la orden de N. Señora de la merced, del mismo.

In dem reichen und blühenden Valencia, das, wie wir sahen, schon von Alters her eine stehende Bühne besaß und etwa gleichzeitig mit der Errichtung der Theater de la Cruz und del Principe in Madrid ein neues, besser eingerichtetes Schauspiellocal, den Corral de la Olivera, erhielt, scheint das Drama schon bald nach dem Auftreten des Virues dieselbe Gestalt gewonnen und die nämlichen Formen angenommen zu haben, welche es während seiner ganzen Blüthenperiode beibehielt. Diese Formen waren durch den bisherigen Entwicklungsgang der dramatischen Literatur so sehr vorbereitet und nahe gelegt, daß man nicht zu supponiren braucht, dieselben seien von Madrid nach Valencia eingewandert und von den Dichtern der letztern Stadt erst adoptirt worden, nachdem sie mit den Werken des Lope de Vega Bekanntschaft gemacht. Eine historische Notiz wenigstens, auf welche diese Annahme gegründet werden könnte, ist nicht vorhanden. Eher ließe sich muthmaßen, Lope de Vega, der sich, wie in seiner Biographie klar wurde, in den Jahren zwischen 1588 und 1595 in Valencia aufhielt, sei durch die dort gesehenen Stücke angeregt worden, das Schauspiel in ähnlicher Weise zu bearbeiten

La duquesa constante, del mismo.
El triumfante Martirio de S. Vicente, de Ricardo de Turia.
La belligera Española, del mismo.
La burladora burlada, del mismo.
La fe pagada, del mismo.
El mercader amante. } por Gaspar Aguilar.
La fuerza del interes. } por Gaspar Aguilar.
La suerte sin esperanza. } por Gaspar Aguilar.
El gran Patriarca D. Juan de Ribera. } por Gaspar Aguilar.

und die neue Form des Drama's auf die Bühne von Madrid zu verpflanzen.

Ein Vereinigungspunkt für die Schöngeister von Valencia war die Akademie **de los Nocturnos**, welche die erste ihrer, für wissenschaftliche Vorträge und poetische Mittheilungen bestimmten, Zusammenkünfte am 4. Oktober 1591 hielt. [145]). Unter den Mitgliedern dieser Versammlung, deren Verzeichniß noch vollständig vorhanden ist, werden die vorzüglichsten derjenigen Dichter genannt, welche damals die Valencianischen Bühnen mit Schauspielen versahen, nämlich Tarrega, Aguilar, Boyl, Ferrer, Beneyto und Guillen de Castro. Diese Männer, namentlich die beiden ersten und der letzte, erfreuten sich zu ihrer Zeit einer bedeutenden Celebrität, wie aus den vielfachen Lobeserhebungen hervorgeht, die ihnen von gleichzeitigen Schriftstellern gespendet werden [146]); seitdem aber sind sie so gänzlich in Vergessenheit gerathen, daß sie, mit Ausnahme des Guillen de Castro, seit zwei Jahrhunderten vielleicht hier zum ersten Mal wieder genannt werden.

Francisco Tarrega, Doctor der Theologie und Canonicus zu Valencia, scheint, da er schon 1591 einen Ehrenplatz in der erwähnten literarischen Gesellschaft einnahm, sich schon vor diesem Jahre als Dichter hervorgethan zu haben. Sein Ruhm ist von Vicente Mariner in einem pomphaften lateinischen Lobgedicht besungen worden, das

[145]) S. **Notas de Cerda à la Diana enamorada de Gil Polo. Madrid, 1802.** S. 515 ff.

[146]) S. Lope de Vega **Arcadia** B. V. — **Dorotea** B. V. — **Laurel de Apolo. — Cervantes, Viage al Parnaso. — Rojas, Loa de la Comedia.**

sich indessen in ganz allgemeinen Phrasen bewegt und über seine Lebensverhältnisse keine Auskunft gibt. Seine Schauspiele gehörten gegen Ende des sechszehnten und in den ersten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts zu den beliebten. Sie können mit denen Lope de Vega in keiner Art concurriren; es fehlt ihnen an Genialität der Erfindung und an hervorstechender Originalität; aber sie sind mehrentheils glücklich ersonnen, mit großer technischer Gewandtheit durchgeführt, und beschäftigen die Aufmerksamkeit in angenehmer Weise. Besonders gern gesehen war seine Comödie **La Enemiga favorable**, deren auch Cervantes im Don Quixote rühmend erwähnt. Der Inhalt derselben ist in der Kürze folgender. Die Königin Irene', die ihren Gemahl, den König, aufs leidenschaftlichste liebt, fügt der Gräfin Laura, die ihr Ursache zur Eifersucht gegeben hat, eine gröbliche Beleidigung zu. Diese, um sich zu rächen, bestimmt ihren Geliebten, Belisardo, die Königin fälschlich des Ehebruchs mit dem Herzog Norandino anzuklagen. Belisardo führt den Anschlag aus, indem er die Gunstbezeugungen, welche Irene dem Herzog wegen seiner Verdienste widerfahren läßt, vor dem König in ein falsches Licht zu rücken weiß. Es wird ein Kampf angeordnet, der als Gottesgericht die Schuld oder Unschuld der Königin darthun soll. Der Ankläger, dessen Name nicht bekannt geworden ist, erscheint mit geschlossenem Visir an den Schranken und fordert diejenigen zum Zweikampfe heraus, die seine Beschuldigung für unwahr halten sollten. Da treten auf einmal drei Ritter, gleichfalls mit verhülltem Gesicht, hervor und erklären sich bereit, die Ehre der Königin zu vertheidigen. Der eine ist der Herzog Norandino;

der Zweite der König, der noch immer nicht vollkommen von der Schuld seiner Gemahlin überzeugt ist; der Dritte Laura, deren Gewissen sich inzwischen geregt hat und die nun, voll Reue über ihren Schritt, selbst mit eigner Lebensgefahr, Irenens Ehre retten will. Die Königin, von den Kampfrichtern aufgefordert, einen von den drei Rittern zu ihrem Vertheidiger zu bestimmen, wählt Laura, als den schwächsten unter den Dreien, weil sie in dem Ankläger ihren Gemahl vermuthet und als treue und liebende Gattin diesen in möglichst geringe Gefahr bringen will. Eben erschallt das Signal zum Angriff, als vom Thurm das Ave Maria gehört wird; Alle knieen zum Gebete nieder und in diesem Moment enthüllt sich Laura, verkündet die Unschuld der Königin und fordert den Ankläger auf, ihrer Aussage beizustimmen, indem sie ihm unter dieser Bedingung ihre Hand zusagt. Belisardo willigt ein, die Königin steht von jedem Verdacht gereinigt da und Alle, sich gegenseitig verzeihend, umarmen sich.

In diesem durchaus lobenswerthen Stücke verdient eben so die feine Zeichnung der Charaktere, namentlich des Königs, der Königin und der Laura, wie die Kunst, mit der das Interesse von Anfang bis zu Ende aufrecht erhalten wird, unbedingte Anerkennung. An ähnlichen Vorzügen haben denn auch die übrigen Comödien des Tarrega mehr oder minder Theil. Außer den neun Dramen von ihm, die sich in der oben angeführten Sammlung finden, werden (von Lorenzo Gracian, in seiner Arte del Ingenio) noch zwei andere erwähnt, **La gallarda Irene** und **El principe constante**, letzteres vermuthlich gleichen Inhalts mit der späteren berühmten Tragödie des Calderon. Tar-

rega's Heiligen-Comödie **La fundacion de la Orden de Nuestra Señora de la Merced** leidet an den Abenteuerlichkeiten, von denen sich auf diesem Gebiet kein spanischer Dichter ganz frei zu halten gewußt hat, ist aber voll schöner Einzelheiten. Sie behandelt die Geschichte des Pedro Armengol, der anfänglich Räuber ist, aber plötzlich bekehrt wird und nun seine früheren Sünden durch ein ganz der Frömmigkeit gewidmetes Leben gut zu machen sucht, als Sclavenauslöser nach Algier geht, dort seine Schwester als Renegatin und Geliebte des Dey's findet und sie wieder bekehrt, von den Mohren hingerichtet, aber durch die heilige Jungfrau auf wunderthätige Art am Leben erhalten wird und, so gerettet, eine große Zahl von Christensclaven befreit, mit welchen er nach Spanien eilt und dort unter dem Schutz des Königs von Aragon den Orden der Redemptoren stiftet.

Fast überall, wo von Tarrega die Rede ist, wird er mit G a s p a r A g u i l a r zusammen genannt, der ziemlich gleichen Alters und durch Freundschaft mit ihm verbunden gewesen zu sein scheint. Dieser Aguilar, der den Beinamen **El discreto Valenciano** führte, stand in Diensten des Grafen von Chelvas und des Herzogs von Gandia. Ueber sein Leben ist nichts weiter bekannt; in Bezug auf seinen Tod aber wird erzählt, er sei aus Gram gestorben, weil ein elegantes Gedicht, das er für die Hochzeitsfeier eines Großen verfaßt, nicht die erwünschte Aufnahme gefunden habe. Seine Schauspiele ähneln in allen ihren Eigenschaften so sehr denen seines Landsmannes und Zeitgenossen, daß es sebst für den größten Kenner schwer sein möchte, sie von diesen zu unterscheiden. Glückliche Combi-

nation des Plans, seine Charakteristik, so wie Eleganz und Wärme der Darstellung sind die Vorzüge, die ihnen einen nicht unbedeutenden Werth sichern, sie aber freilich noch nicht in die Reihe der ausgezeichnetsten spanischen Dramen stellen können. Die Phantasie des Aguilar, wenn auch nicht ganz unergiebig, war nicht so reich, seine poetische Ader strömte nicht so voll, wie die des Lope de Vega, und konnte daher auch keine so hinreißende Wirkung hervorbringen; dagegen aber sicherte das mehr ebene Geleise, auf dem er sich bewegte, ihn auch vor den Verirrungen, zu denen eine allzu ungestüme Einbildungskraft verführen konnte. Die beliebteste seiner Comödien war **El mercader amante**, ein nicht allein von Cervantes, sondern auch sonst mit Auszeichnung genanntes Stück, dessen Handlung im Abriß folgende ist. Belisario, ein reicher Kaufmann, schwankt in seiner Wahl zwischen zwei Mädchen und wünscht, bevor er sich entscheidet, sich vor allen Dingen zu vergewissern, ob er auch etwa bloß seines Reichthums wegen geliebt werde. Zu diesem Zweck gibt er vor, sein Vermögen durch einen Unglücksfall verloren zu haben, und verabredet sich mit einem seiner Handlungsdiener, Astolfo, in dessen Hände er sein Vermögen legt, zu einem Plan, der die Wahrheit an's Licht bringen soll. Astolfo, anscheinend reich geworden, tritt als Bewerber um die Gunst der beiden Schönen auf; die Eine derselben wird dem verarmt Geglaubten ungetreu und gibt dem neuen Freier den Vorzug, die Andere aber hält die Prüfung aus. Die Entwicklung, daß Belisario's Armuth und Astolfo's Reichthum als Fiction erkannt werden und daß

[147]) Siehe z. B. **Alonso mozo de muchos amos. Barcelona, 1625. fol 147, b.**

die wahrhaft Liebende durch die Hand des Geliebten belohnt wird, ergibt sich von selbst. — In diesem Schauspiel sind (ein bei den alten Spaniern selten vorkommender Fall) die sogenannten Einheiten des Orts und der Handlung auf's genauste beobachtet, und die der Zeit ist wenigstens nicht gröblich verletzt, eine Eigenheit, welche bei den Vertheidigern der Regelrichtigkeit ohne Zweifel großen Beifall fand, in unseren Augen aber weniger hoch anzuschlagen ist, als die Fülle von anmuthigem Detail und treffenden Charakterzügen, welche die ziemlich trivial ersonnene Fabel schmückt. — In **Los Amantes de Cartago** hat Aguilar die Geschichte der Sophonisbe nicht ohne Glück und theilweise mit ächt tragischer Kraft behandelt. — Auch seine **Venganza hourosa** enthält manche wahrhaft interessante Situationen und gibt ein günstiges Zeugniß für sein Talent, einen Plan anzulegen und durchzuführen. Porcia, die Tochter des Herzogs von Mantua, hat sich dem Wunsche ihres Vaters gemäß mit Norandino, dem Herzog von Mailand, vermählt, obgleich sie mehr Neigung für den Herzog Astolfo von Ferrara fühlte. Astolfo, über den Verlust der Geliebten tief betrübt, sucht das Verhältniß zu ihr auch nach der Vermählung fortzusetzen und begibt sich verkleidet nach Mailand, wo er die alte Liebe in Porcia's Busen wieder anfacht und sie zuletzt überredet, mit ihm zu entfliehen. Der betrogene Gatte setzt den Flüchtigen nach, aber vergebens, worauf er beschließt, allein in Verkleidung an den Hof von Ferrara zu gehen, um sich an der treulosen Gemahlin und an dem Räuber seiner Ehre zu rächen. Unterwegs hat er Gelegenheit, dem Octavio, Sohn des Gouverneurs von Ferrara, das Leben zu retten, welches durch den meuchelmörderischen

Ueberfall eines gewissen Oracio gefährdet ist. Oracio wendet seinen Grimm nun gegen Norandino und liefert denselben unter der falschen Beschuldigung, er sei ein Bandit, an Astolfo aus. Dieser erkennt ihn als den Herzog von Mailand und verurtheilt ihn, um sich seines verhaßten Feindes zu entledigen, unter Zustimmung der ehebrecherischen Porcia, zum Tode. Das Urtheil wird wirklich ausgeführt, aber durch Veranstaltung des Gouverneurs, der dem Retter seines Sohnes zum Danke verpflichtet ist, nur auf scheinbare Art, so daß Norandino in Wahrheit am Leben bleibt und weiter an seinem Racheplan arbeiten kann. Der Herzog von Mantua hat inzwischen einen Kriegszug veranstaltet, um seine Tochter von ihrem Räuber zurückzufordern; Astolfo zieht sich, um dem Angriff trotzen zu können, in ein auf steilem Felsen gelegenes Schloß zurück, das er durch Kunst noch mehr befestigen läßt. Der allgemein todt geglaubte Norandino mischt sich nun verkleidet unter die Arbeiter an den Festungswerken, indem er auf den günstigen Moment zur Ausführung seines Vorhabens wartet. Die Belagerung beginnt und die Eingeschlossenen leisten tapfern Widerstand; aber eines Tages öffnen sich die Thore der Festung; Norandino, nun wieder in fürstlicher Tracht, schreitet an der Spitze eines Trauerzuges hervor und legt die Häupter Astolfo's und Porcia's dem Herzog von Mantua zu Füßen. Dieser, obgleich den Tod der Tochter beklagend, erkennt die Gerechtigkeit der an ihr und ihrem Buhlen genommenen Rache an.

Die vier noch vorhandenen Comödien von Luis Ferrer de Cardona, Gouverneur von Valencia, der als

Schriftsteller den Namen Ricardo de Turia annahm, zeigen keine hervorragende Begabung. **La fé pagada** ist eine von jenen gewöhnlichen, mit romanhaften Begebenheiten, Kämpfen zwischen Mohren und Christen, Gefangennehmungen und Lebensrettungen vollgepfropften Comödien, wie man sie selbst damals auf der spanischen Bühne schon zum Ueberdruß gesehen hatte. In **La belligera Española** haben wir Amerika und den Krieg zwischen Araucanern und Spaniern, Schlachtlärm und Bühnenspektakel aller Art, aber trotz aller aufgebotenen Mittel nur ein sehr schwaches Interesse. Das beste unter den Stücken des Ricardo de Turia ist **La burladora burlada**, ein Intriguenspiel, dem es nicht an sinnreicher Anlage und geistvollen Wendungen der Action fehlt. Mehr Beachtung als diese Schauspiele verdient indessen die von derselben Hand herrührende „Apologie der spanischen Comödie", die sich vor dem schon angeführten **Norte de la Poesia española** befindet. Hier wird die nationale Schauspielform mit Geist und einer für die damalige Zeit ungewöhnlichen theoretischen Einsicht gegen die „Terentianer und Plautisten" vertheidigt, „die alle Comödien, welche in Spanien gedichtet und aufgeführt werden, allgemeinhin verdammen und dabei Gründe vorbringen, wie etwa den folgenden: wenn das Drama ein Spiegel der Begebenheiten des menschlichen Lebens sein soll, wie ist es da zulässig, daß Einer in der ersten Jornada geboren werde und in der zweiten schon als erwachsener Mensch auftrete?"

Von Carlos Boyl (gestorben 1621) ist nur noch eine einzige Comödie vorhanden; ebenso von Miguel Beneyto, und beide, obgleich keineswegs schlecht zu

nennen, zeichnen sich zu wenig durch eigenthümlichen Charakter aus, als daß sie, wo noch so vieles Wichtigere Beachtung fordert, unsere Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen verdienten. An die Genannten schloß sich noch Vicente Adrian, vorzüglich als Verfasser von Autos bekannt.

Bei Weitem der ausgezeichnetste unter allen diesen Valencianern war

Guillen de Castro,

ein oft erwähnter, aber wenig gekannter Dichter. Die Aussprüche Voltaire's, von dem er der Verfasser der ersten wahren Tragödie im neueren Europa genannt wurde, und Corneille's, der ihn als Urheber des Cid anerkannte, sind vielfach wiederholt worden, ohne daß sie zu weitern Untersuchungen über sein Leben und Wirken angeregt hätten. Das Buch des Lord Holland, dessen Titel in dieser Hinsicht einigen Aufschluß verspricht, enthält nicht viel mehr als eine Analyse des genannten Stücks und gibt nicht einmal die leicht zugänglichen, wenn auch spärlichen, biographischen Notizen, welche hier folgen [148]).

Guillen de Castro y Belvis, aus einer alten und angesehenen Familie stammend, ward 1569 zu Valencia geboren. Früh entwickeltes poetisches Talent machte ihn zu einer Zierde der Academie de los nocturnos, brachte ihn mit dem berühmtesten Dichtern seiner Vaterstadt, Tarrega, Aguilar, Artieda in Verbindung, und gewann ihm die

[148]) Sie sind hauptsächlich aus N. Antonio, Ximeno, Rodriguez und Fustér, welchem Letztern es zuerst gelungen, Geburts- und Sterbejahr des Dichters nachzuweisen.

Gunst der einflußreichsten Großen damaliger Zeit. Von einem untergeordneteren militairischen Posten, den er in Valencia bekleidete, erhob ihn der Graf von Benavente zum Befehlshaber einer Festung im Neapolitanischen; und nicht minder begünstigten ihn die Herzoge von Offuna und Olivares. Aber nicht so glücklich wie der Beginn war die spätere Zeit seines Lebens. Ob unverschuldetes Mißgeschick ihn betroffen, ob er durch unruhige Gemüthsart und Ungeschmeidigkeit dasselbe herbeigerufen, ist zweifelhaft; die Zeit seiner Rückkehr nach Spanien gleichfalls. Man weiß nur, daß er, um sich und seiner zweiten Frau Unterhalt zu verschaffen, genöthigt wurde, um Geld für die Bühne zu arbeiten. Seine letzten Jahre scheint er in Madrid verlebt zu haben, wo er wahrscheinlich mit Lope de Vega und dessen Familie befreundet war. Den ersten Band seiner Comödien [149]) widmete er der Marcela, der Tochter Lope's,

[149]) Die Sammlung der Comödien des Guillen de Castro ist von äußerster Seltenheit, weshalb wir hier ihren Titel und Inhalt angeben:

Primera Parte de las Comedias de D. Guillen de Castro. Valencia, por Felipe Mey, 1621.

El perfeto Caballero El Conde Alarcos. La humildad sobervia. D. Quixote. Las mocedades del Cid 1. y 2. parte. El desengaño dichoso. El Conde Dirlos. Los mal casados de Valencia. El nacimiento de Montesinos. El Curioso impertinente. Progne y Filomena.

Segunda Parte de las Comedias de D. Guillen de Castro. Valencia, por Miguel Sorolla, 1625.

Engañarse engañando. El mejor esposo. Los enemigos hermanos. Cuánto se estima el honor. El Narciso en su opinion. La verdad averiguada y engañoso casamiento. La justicia en la piedad. El pretender con pobreza. La fuerza de

und des Letzteren **Almenas de Toro** sind mit einer Dedication an ihn versehen, welche Hochachtung vor seinem Talent wie vor seinem Charakter ausspricht. Daß er auch mit Cervantes in freundschaftlichen Verhältnissen gestanden, ist eine bloße Vermuthung; denn Alles, was wir von einem Bezuge der beiden Männer zu einander wissen, beschränkt sich darauf, daß unser Dichter die Stoffe von dreien seiner Schauspiele aus den Werken des Cervantes entlehnt und dadurch seine Hochstellung des überlegnen Geistes anerkannt hat, dieser aber die Süßigkeit und Anmuth des Guillen de Castro preist.

Im Jahre 1631 starb der Letztere in so großer Dürftigkeit, daß er im Hospital der Krone von Aragon begraben werden mußte.

Der erste Theil der **mocedades del Cid** nimmt bei Betrachtung von Guillen de Castro's Werken, wegen der berühmten französischen Nachahmung sowohl als wegen seines selbstständigen Werthes, die meiste Aufmerksamkeit in Anspruch. Um zu einer Vergleichung des Corneille'schen Drama's mit dessen seltenem Original anzuregen, werde hier der Gang und die Scenenfolge des letzteren angedeutet [150]).

la costumbre. El vicio en los estremos. La fuerza de la Sangre. Dido y Eneas.

Zwei andere Stücke von ihm stehen unter den oben angeführten **Doze Comedias de IV. Ingenios Valencianos.**

[150]) Man hat behauptet, Corneille habe noch ein zweites Drama, das die auffallendste Aehnlichkeit mit seinem Cid zeigt, den **Honrador de su padre** von Juan Bautista Diamante, benutzt. Die Uebereinstimmung dieses Stücks mit dem französischen ist allerdings so groß, daß sie sich nur durch Nachahmung erklären läßt; allein wie einzig

Die bekannten Volksromanzen vom Cid bilden die Grundlage der **Mocedades** und sind stellenweise sogar mit großem Geschick in deren Dialog verwebt. Das Motiv aber, welches das Hauptinteresse des Drama's, den Kampf zwischen Liebe und Ehre, bedingt, scheint dem Guillen de Castro eigenthümlich zu gehören; denn die Romanzen erwähnen einer frühern Liebe des Cid zu Ximenen nicht.

Im Beginn des Stücks wird dem Rodrigo vor versammeltem Hofe der Ritterschlag ertheilt; die Reden Ximenens und der Infantin deuten auf eins der Hauptmotive der folgenden Handlung, die Leidenschaft Beider für den jungen Helden, hin; gleich vortrefflich ist in dieser Scene der hochfahrende Charakter des Prinzen Don Sancho durchgeführt und mit der edlen Würde des Cid in Contrast gebracht. Nach beendigter Ceremonie bleibt der König mit seinen vier Räthen, unter denen auch Graf Lozano und Diego Lainez, und theilt ihnen mit, er habe den Letztern zum Er-

ein solches Beispiel in der ältern spanischen Literatur auch dastehen möge, so kann hier doch nicht anders angenommen werden, als daß der Spanier den Franzosen nachgeahmt habe; denn Corneille's Cid erschien im Jahre 1636; der älteste Druck des **Honrador de su padre** aber scheint von 1659 zu sein (s. den 11. Band der **Comedias nuevas escogidas de los mejores Ingenios de España. Madrid, 1659**) und viel vor dieser Zeit kann auch Diamante sich nicht als Dichter hervorgethan haben, da sein Name in keiner der früheren Sammlungen spanischer Comödien vorkommt und überhaupt von keinem Schriftsteller aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erwähnt wird. Man kann übrigens dem französischen Dichter den Ruhm gönnen, der ihm aus dieser Nachbildung seines Cid zufließt, da der **Honrador de su padre** ein ganz geringfügiges Stück ist, das in keiner Hinsicht einen Vergleich mit den **Mocedades** aushält. S. darüber den Artikel Diamante im dritten Bande dieser Geschichte.

zieher des Prinzen gewählt; hiedurch glaubt sich Lozano zurückgesetzt, wirft dem Diego Lainez in bittern Sarkasmen dessen Alter und Hinfälligkeit vor, geräth in hitzigsten Wortwechsel mit ihm und reicht ihm endlich einen Backenstreich. Der so beschimpfte Greis drückt in gebrochenen Worten seinen Schmerz über die Ohnmacht des Alters, so wie seinen Durst nach Rache aus. Die ganze Scene ist meisterhaft, der Dialog von höchster Lebendigkeit. — Der folgende Auftritt zeigt uns den Rodrigo mit seinen beiden jüngeren Brüdern; zu ihnen tritt ihr Vater, der verunehrte Diego, mit zerbrochenem Stabe, und bricht in ein leidenschaftliches Selbstgespräch über die Qual ungerächter Kränkung aus. Dann ruft er, ganz wie in den Romanzen, den jüngsten Sohn herbei, preßt ihm die Hand zusammen, und entläßt ihn, da er Klagen über den Schmerz ausstößt, mit bittern Schmähungen; dasselbe wiederholt sich mit dem andern Sohn. Zuletzt ruft er den Rodrigo, der seinen Unwillen ausspricht, daß die jüngeren Brüder den Vortritt vor ihm gehabt, als aber der Vater seine Hand ergreift uud hineinbeißt, ergrimmt ausruft, er würde, wenn Jener nicht sein Vater wäre, ihm einen Backenstreich geben. „Das würde nicht der erste sein, den ich empfangen," erwidert Diego, spricht in einer Rede voll Feuer sein Entzücken über den muthigen Stolz des Sohnes aus und trägt demselben die Rächung seiner Ehre auf. Dann folgt ein Monolog voll lyrischen Schwunges, der Rodrigo's Kampf zwischen Pflicht und Liebe schildert; der Graf nämlich, an dem er des Vaters Ehre rächen soll, ist der Vater seiner geliebten Ximene. In der folgenden Scene wird dieser Seelenkampf des Jünglings weiter entwickelt, indem ihn in Ximenen, die

vom Balkone zu ihm spricht, die Stimme der Liebe ruft, das Auftreten des Grafen ihn an das Gebot der Pflicht mahnt; der Anblick des greisen Vaters macht dem Schwanken ein Ende. Es folgt ein kurzer und lebendiger, von Corneille genau nachgeahmter Wortwechsel zwischen Rodrigo und dem Grafen; sie gehen kämpfend ab, und Letzterer ruft hinter der Scene: „Ich bin besiegt!" Rodrigo tritt wieder auf, vor Lozano's Begleitern fliehend, die Infantin aber hindert seine weitere Verfolgung.

Im zweiten Akt wird dem König gemeldet, Rodrigo habe den Grafen getödtet; vor ihm erscheinen Ximena und Diego, jene mit einem blutigen Schnupftuch, dieser die Wange mit Rodrigo's Blut gefärbt; Jeder trägt seine Sache mit großer Lebendigkeit vor; Ximena sagt (wie bei Corneille), der Tod habe ihren Vater gehindert, seine Befehle durch einen andern Mund, als den seiner Wunde auszudrücken, sie seien mit blutigen Zügen in den Staub geschrieben; Diego, er sei an Lozano's Leiche getreten, die Beleidigung mit dem Blute des Beleidigers abzuwaschen. Der König verspricht Ximenen seinen Schutz und Rodrigo's Verhaftung. Prinz Sancho aber, dessen übermüthiger Charakter ihn bis zu Drohungen gegen den König treibt, verwendet sich für Diego. — Dann führt uns der Dichter Ximenen im Gespräch mit ihrer Vertrauten vor; sie enhüllt der Letzteren, wie, trotz dem Gebot der Ehre, ihre Liebe zu dem Mörder des Vaters nicht erloschen sei. Rodrigo, der ihr im Verborgnen zugehört hat, wirft sich ihr zu Füßen, sie bittend, ihren Vater an ihm zu rächen, wie er den seinen an Lozano gerächt. Sie verhehlt ihm ihre Zuneigung nicht, sagt aber zugleich, ihre Ehre werde sie antreiben, Alles zu

thun, um den Mörder ihres Vaters der Gerechtigkeit zu überliefern. — Sehr vorzüglich ist in dem nächsten Auftritt Diego's leidenschaftliches Entzücken bei der ersten Annäherung seines Sohnes, sein Frohlocken über die Rächung seiner Ehre, über die angestammte Tapferkeit seiner Familie, geschildert; er ermahnt den Sohn, die betretne Heldenbahn zu verfolgen und in den Kampf wider die Mauren zu ziehen, wozu dieser auch hinwegeilt, nachdem er den Segen des Vaters erhalten. — Als Gegensatz zu diesen wild bewegten Scenen wird nun das Leben der Infantin in ländlicher Einsamkeit geschildert. Mehrere Reiter sprengen vorüber, in deren einem sie Rodrigo erkennt, der sich vom Pferde schwingt und ihr für seine Rettung, die er ihrer Vermittlung schulde, Dank sagt; doch überschreitet er die Gränzen allgemeiner Galanterie nicht, während sie ihre zärtlichen Gefühle kaum zu verbergen vermag. Hieran schließt sich eine Kampfscene zwischen Mauren und Christen, worin Rodrigo einen Maurenkönig besiegt, und verkündigt, er müsse vor Ende des Tages noch zwei andere Könige zu Gefangenen machen; dann eine mit der Haupthandlung nur locker verbundene Episode, welche nur den heftigen und abergläubischen Charakter des Prinzen weiter ausmalt. Zunächst erscheint Rodrigo, die Kriegsbeute dem Könige zu Füßen legend; der edle maurische Gefangene redet ihn mio Cide, mein Herr, an, und der König bestimmt, dies solle der beständige Beiname des Rodrigo sein. Von Neuem tritt Ximena mit einem Gefolge von vier wehklagenden Dienern auf und trägt ihre Klage gegen Rodrigo genau in den Worten der Romanze vor. Der König verheißt ihr, den Eid wegen der Ermordung ihres Vaters zu verbannen.

Dritter Akt. Die Infantin vertraut dem Höfling Arias Gonzalo, nicht ohne einige Eifersucht durchschimmern zu lassen, daß Ximena, trotz ihrer anscheinenden Verfolgung des Cid, denselben unverkennbar liebe. Der König erklärt seine Absicht, die Entscheidung seines Rechtes auf die Stadt Calahorra einem Zweikampf anzuvertrauen, und wählt den Cid zu seinem Kämpfer. Ein Diener kündigt Ximena an, worauf der König klagt, sie werde ihm lästig und falle ihm immer mit ihren Anliegen beschwerlich. Hiervon nimmt Arias Veranlassung, die Bemerkung der Infantin über Rodrigo's und Ximenens Liebe mitzutheilen; eine Heirath zwischen Beiden werde das beste Mittel sein, alle Klagen zum Schweigen zu bringen. Ein Plan wird geschmiedet, um zu entdecken, ob die Besprochene wirklich Liebe für den Cid fühle. Ximena tritt ein, Recht fordernd und den König der Lässigkeit zeihend, wie zuvor; dann ein Diener, der die Nachricht bringt, Rodrigo sei getödtet. Jene, die Wahrheit des Berichts nicht bezweifelnd, sinkt ohnmächtig zu Boden. Da sie wieder zur Besinnung kommt, gesteht der König die List und den Zweck derselben ein; sie aber sucht den Beweis, den man von ihrer Betrübniß hernimmt, zu entkräften, und erklärt sich bereit, Hand und Eigenthum dem Edelmanne, ihr halbes Eigenthum dem Manne geringern Standes zu schenken, der ihr Rodrigo's Haupt bringen werde. Der König, auf die Unüberwindlichkeit des Cid bauend, läßt diese Bedingungen bekannt machen. — Hierauf wird die aus den Romanzen allgemein bekannte Episode vom aussätzigen Bettler, der sich nachher in den heiligen Lazarus verwandelt, eingeschaltet. Dann wird verkündigt, ein Zweikampf in Gegenwart des Königs solle das Schicksal

von Calahorra entscheiden. Ein Aragonischer Riese, Don Martin, ruft mit Frechheit jeden Castilianischen Ritter zum Zweikampfe hervor; der Cid nimmt die Forderung an und wagt den ungleichen Kampf. Zunächst wird uns Ximene in ihren Besorgnissen über den Ausgang des Zweikampfs vorgeführt. Sie empfängt einen Brief des Don Martin, der ihre Hand und ihr Eigenthum fordert und verkündigt, er werde bald mit dem Haupte des Mörders ihres Vaters vor ihr erscheinen. Sie wird von Schmerz überwältigt, und ruft aus, daß sie den Schatten ihres Feindes anbete, den Mann, den sie getödtet, beweine. Die letzte Scene spielt am Hofe des Königs. Ximena, in festlichem Brautanzuge, stellt sich über den vermeintlichen Tod des Cid erfreut, wird aber, da sie ihn bestätigt hört, vom Gefühl überwältigt, gesteht ihre Liebe ein und bittet den König um die Erlaubniß, ihr Vermögen dem Don Martin zu übergeben, ihre Hand aber demselben zu verweigern. Sie hat diese Worte kaum ausgesprochen, als der Cid erscheint, seinen Sieg berichtet und um Ximenens Hand anhält. Diese willigt nach kurzem erheucheltem Widerstand ein.

Von Gang und Scenenfolge des Stücks konnte diese Skizze einen Begriff geben, nicht aber von dem reichen Farbenzauber, der über das ganze Gemälde gebreitet ist, nicht von dem ächt romantischen Geiste, der es durchweht; nicht von der psychologischen Feinheit, womit der Kampf widerstreitender Gefühle in Rodrigo's und Ximenens Brust geschildert ist. Die Sprache des Drama's kann musterhaft genannt werden; sie hat jene dem Stoffe so angemessene edle Einfachheit der Volksromanze in sich aufgenommen und entbehrt doch nicht des phantastereichen Schmuckes und der

Bilderpracht, die mit großer Mäßigung für die leidenschaftlicher bewegten Stellen aufgespart sind.

Tadeln könnte man, als die Einheit der Handlung störend, die Figur des Prinzen Sancho, ferner, als unnöthig und den Gang des Stücks hemmend, die Episode des dritten Akts; allein man bedenke, wie fest beide durch Romanze und Geschichte in der Erinnerung des Volks mit dem gefeierten Lieblingshelden verwachsen waren, und man wird den Dichter nicht tadeln wollen, die charakteristische Gestalt, die schöne Sage zur Gruppirung um den Helden benutzt zu haben.

Geht man nun zur Betrachtung der französischen Tragödie über, so wird man bald gewahr, daß alles Verdienst, das sich etwa dem Corneille zuschreiben läßt, negativer Art ist, d. h. in Auslassung der oben erwähnten Beiwerke besteht; was er von positiv Gutem hat, ist dem Spanischen entlehnt. Aber wie erstarrt und vergröbert Alles! Wo ist jener bald zarte, bald mächtige Hauch der Poesie geblieben, der uns aus dem Spanischen Stücke erquickend und belebend entgegenweht? Statt seiner finden wir den hohlsten rednerischen Pomp, statt der Sprache der Empfindung eine bombastische Phraseologie, statt des bei Guillen de Castro so trefflich motivirten Kampfes zwischen Ehre, Liebe und kindlicher Pflicht eine widerwärtige Koketterie mit diesem Gefühl, statt der Heldengestalt Rodrigo's, die sich in lebendig vorgeführten Thaten spiegelt und entfaltet, einen prahlenden Großsprecher; und wir fühlen uns versucht, dem Urtheil der französischen Akademie über den Cid, wenn auch von einem sehr verschiedenen Gesichtspunkte aus, beizupflichten. Bedenken wir nun, daß diese Tragödie noch immer

eine der besten der französischen Bühne ist, so müssen wir erstaunen, wie diese Armseligkeit den Spaniern einer spätern Zeit so imponiren konnte, daß sie den reichen Flor ihres Nationaltheaters darüber vergaßen.

Es kann nur lehrreich sein, die Mängel der Corneille'schen Tragödie näher ins Auge zu fassen. Die famösen Einheiten, in welche die tragische Handlung geschnürt werden mußte und als deren Hauptzweck doch immer die Wahrscheinlichkeit hervorgehoben ward, haben hier, wie in so vielen andern Fällen, gerade das Gegentheil, einen Haufen von Unwahrscheinlichkeiten, hervorgerufen, auf welche hinzudeuten sich wohl der Mühe lohnt, da der mißverstandene Classicismus in Frankreich noch immer nicht ganz ausgestorben ist. Die Beleidigung Diego's, der Zweikampf, die Verfolgung, Verheimlichung und Flucht des Cid, dessen Heldenthaten gegen die Mauren und endlich der gesetzliche Kampf mit Don Sancho — das Alles soll in einem Zeitraum von wenigen Stunden vorfallen. Aber mehr. In dem Spanischen Stück wird Ximenens Gram um den gemordeten Vater durch die Zeit gelindert, ihre Liebe und Bewunderung für den Cid durch eine lange Reihe glänzender Thaten, durch wiederholte Proben von dessen unvergänglicher Treue und Anhänglichkeit an sie erhöht; bei Corneille dagegen verspricht sie einige Stunden nach dem Tode ihres Vaters, dessen blutende Leiche noch kaum bestattet sein kann, dem Mörder desselben ihre Hand [151]).

[151]) La Harpe läugnet, daß Ximene in die Vermählung willige, allein er vergißt ihre Worte vor dem Zweikampf Rodrigos und Sanchos:

Sors vainqueur d'un combat, dont Chimène est le prix!

Noch ein andrer Vorwurf ist dem französischen Dichter zu machen. Im Original ist, in Uebereinstimmung mit der Geschichte, Alt-Castilien zum Schauplatz der Begebenheiten gemacht; Corneille dagegen hat, ohne irgend einen sichtbaren Beweggrund, denselben, so wie den Hof von Castilien, nach Sevilla verlegt; ein greller Verstoß gegen die historische Wahrheit, denn jene Stadt befand sich damals und noch mehr als ein volles Jahrhundert nach dem Tode des Helden in den Händen der Mauren. Solche Anachronismen finden sich allerdings auch bei den großen romantischen Dichtern nicht selten; allein bei ihnen kann fast durchgängig beweisen werden, daß sie dieselben nur begingen, wenn ihre dichterischen Zwecke es so erforderten; zu Gunsten des Corneille dagegen läßt sich ein solcher Beweis schwerlich führen; bei ihm haben wir einen baaren, handgreiflichen Irrthum, gegründet auf eine Unkenntniß der Geschichte, wie sie nicht größer gedacht werden kann. Und seltsam! Die scharfsichtigen Kritiker, welche die unbedeutendsten Verletzungen der örtlichen oder zeitlichen Wahrheit im Shakspeare so streng getadelt haben, gedenken dieses Verstoßes mit keiner Sylbe.

Was nun die Darstellung und sprachliche Ausführung betrifft, so ward schon gesagt, daß Alles entseelt, ohne Schwung und Leben ist. Der französische Tragiker hat so gut wie nichts von der poetischen Schönheit des Originalgedichts auf seine Arbeit zu übertragen vermocht; denn die einzelnen Stellen, die er dem Spanier entwendet und die allenfalls auch noch in Alexandrinern anhörbar sein würden [152],

[152]) Daß viele Verse des Originals fast wörtlich in die Umar-

verlieren durch den Wust hochstelziger Phrasen, von denen sie umgeben sind, sogleich alle Bedeutung. Und worin be-

deutung übergegangen sind, können unter anderen folgende Beispiele zeigen:

Escribió
Con sangre mi obligacion
Son sang sur la poussière écrivoit mon devoir.

— — — La mitad de mi vida
Ha muerto la otra mitad.
Al vengar
De mi vida la una parte
Sin las dos he de quedar.

La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau
Et m'oblige à venger après ce coup funeste
Celle que je n'ai plus sur celle qui me reste.

Por mi honor he de hacer
Contra ti cuanto pudiere
Deseando no poder.

Je ferai mon possible à bien venger mon père,
Mais malgré la rigueur d'un si cruel devoir
Mon unique souhait est de ne rien pouvoir.

El honor que se lava
Con sangre se ha de lavar.
Ce n'est que dans le sang qu'on lave un tel outrage.

Toca las blancas canas que me honraste,
Llega la tierna boca à la megilla
Donde la mancha de mi honor quitaste.

Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur,
Viens baiser cette joue et reconnois la place
Où fut jadis l'affront que ton courage efface.

— — Aliento tomo

steht denn nun das Verdienst des Corneille? In dem Wegstreichen der episodischen Scene des dritten Akts, das ein Theaterschneider doch gleichfalls hätte vornehmen können? Oder darin, daß er die thätliche Prüfung von Rodrigo's Muth, welche der alte Diego vornimmt, in die Frage umgewandelt hat: **Rodrigue, as-tu du coeur?** — Das Letztere wird ihm als Zeichen eines feinen Geschmacks besonders hoch angerechnet und mag durch die engherzige Convenienz der französischen Bühne allerdings vorgeschrieben gewesen sein; allein man glaube nicht, daß diese Aenderung eine Verbesserung enthalte; der Spanier erkennt jenen conventionellen Maaßstab mit Recht nicht an, seine Scene ist aus dem frischen Quell der Volksdichtung geschöpft und hat etwas Naives, eine unmittelbare Poesie, für die das Auge des Franzosen freilich geschlossen war. Indessen wir wollen billig sein und die Umwandlung dieser Stelle einmal als einen wirklichen Fortschritt gelten lassen, so wird doch noch immer gefragt werden müssen, worin Corneille, der sich natürlich hoch über dem Spanier erhaben glaubt und ihn überall mit weiser Miene corrigirt, sein Original denn weiter in Wahrheit verbessert habe? Gewiß in weniger als

Para en tus alabanzas emplealło.
Laisse moi prendre haleine afin de te louer.

Como la ofensa sabia
Luego cai en la venganza.
Dès que j'ai sû l'affront j'ai prévû la vengeance.

Esse sentimiento adoro,
Essa colera me agrada.

Agréable colére!
Digne ressentiment à ma douleur bien doux!

nichts; er hat keinen einzigen Zug hinzugethan, der nicht Entstellung und Verzerrung wäre; er hat eine gänzliche Blindheit für die Tiefe und Schönheit der wahren Poesie, oder eine gänzliche Unfähigkeit, sie zu reproduciren, bewiesen; er hat ein reiches und farbiges Gemälde in eine trockne und steife Schulzeichnung ohne Licht und Schatten umgewandelt, aus einem lebenvollen Gedicht ein frostiges Uebungsstück für die Declamation gemacht. Wenn trotz dem im französischen Cid noch Schönheiten übrig geblieben sind, so ist das nicht Schuld des Bearbeiters, der sein Möglichstes gethan hat, alle Vorzüge des Originals zu zernichten, sondern ein Zeichen von der Vortrefflichkeit des letzteren, die selbst von den ungeschicktesten Händen nicht ganz zerstört werden konnte. Wir haben es hier mit den übrigen Werken des Tragikers, der aus Courtoisie noch immer der Große genannt wird, nicht zu thun; soll sich dieser Beiname aber auf den Cid gründen, so können wir denselben nicht anders als in ironischem Sinne nachsprechen.

Der zweite Theil des **Mocedades**, der die ferneren Jugenderlebnisse des Cid und die damit zusammenhängenden Begebenheiten, die Ermordung des Königs Sancho vor Zamora u. s. w. behandelt, steht dem ersten in Bezug auf Einheit des Interesses nach, nicht aber an poetischen Schönheiten im Einzelnen. Besonders glücklich sind in diesem ächten Nationalschauspiel Geist und Ton des spanischen Mittelalters getroffen. Der Cid trägt hier mehr, als in dem ersten Theile, jenen hochfahrenden und trotzigen Charakter, der ihm von den Romanzen geliehen wird; überhaupt sind die Volkslieder und Chroniken noch fleißiger benützt. Vorzüglich glänzt im dritten Akt die bewunderns-

werthe Scene von dem Kampfe der drei Söhne des Arias Gonzalo. Der König Sancho ist vor Zamora, in welcher Stadt er seine Schwester belagert hielt, ermordet worden. Ein Ritter aus dem königlichen Lager, Diego de Lara, hat die Bewohner von Zamora der Mitwissenschaft um den Mord angeklagt und sie aufgefordert, vier Kämpfer zu stellen, gegen welche er seine Aussage mit dem Schwerte erhärten wolle. Der greise Arias Gonzalo, Befehlshaber der belagerten Stadt, erscheint mit seinen vier Söhnen, um die Ehre von Zamora zu vertheidigen. Trotz seines Alters will er der Erste in der Kampfbahn sein und nur mit Mühe kann Sancho's Schwester, deren einzige Stütze er ist, ihn bestimmen, zuerst seine Söhne kämpfen zu lassen. Die Infantin, in tiefer Trauer, steigt auf ein Gerüst, von wo sie dem Kampfe zusehen will; Arias Gonzalo, das Herz voll trüber Vorahnungen, sitzt neben ihr. Gegenüber auf einem anderen Gerüste erblickt man den Cid als Kampfrichter und um ihn her die vorzüglichsten Ritter des Castilianischen Heeres. Der Ankläger, Diego de Lara, tritt hervor und gleich darauf stellt sich auch der älteste Sohn des Arias ein, beugt sich vor der Infantin, bittet um den Segen des Vaters und beginnt den Zweikampf. Nicht lange, und der Jüngling sinkt tödtlich getroffen zu Boden. Der Vater verbirgt seinen Schmerz und ruft den zweiten Sohn herbei. „Mein Sohn, der Tod Deines Bruders muß Dir noch mehr Muth verleihen! Er ist als wackerer Krieger gestorben; räche ihn und dank' ihm so für das Beispiel, das er Dir gegeben hat!“ Der Jüngling legt die Lanze ein; die Drommete erschallt von Neuem, die Infantin schau-

dert und bald sieht Arias auch das zweite seiner geliebten Kinder todt zur Erde fallen.

Diego de Lara. Den dritten Sohn, Don Arias! mit diesem hier ist es zu Ende.

Rodrigo Arias. Da bin ich! da bin ich!

Arias. Mein Sohn, ich halte mich nicht mehr; ich will mit Dir in die Kampfbahn hinabsteigen; bin ich in Deiner Nähe, so kann ich Dir eher Anleitung geben; mein Athem, meine Stimme werden Dich ermuthigen.

Rodrigo Arias. Du scheinst an mir zu zweifeln, mein Vater. Habe ich nicht seit lange gezeigt, daß ich zu siegen und zu tödten weiß? Es schmerzt mich, daß gerade Du mich verkennen kannst! Wollte Gott, ich hätte die Kampfbahn vor meinen Brüdern betreten dürfen!

Die Lanzen werden eingelegt; Diego de Lara zerschmettert den Helm des Rodrigo Arias, dieser aber spaltet mit letzter Kraft dem Pferde seines Gegners den Kopf; das sterbende Streitroß trägt seinen Herrn, der es nicht mehr bemeistern kann, über die Schranken hinaus. Rodrigo Arias, durch den Streich, der seinen Helm getroffen hat, selbst tödtlich verwundet, sinkt sterbend in die Arme seines Vaters und denkt selbst im letzten Augenblick nur daran, zu fragen, wer Sieger sei. Diego de Lara will den Kampf von Neuem beginnen, um den Sieg zu vollenden, aber man ruft ihm zu, er sei besiegt, weil er die Schranken überschritten habe. Es entsteht ein lebhafter Streit, der zuletzt dahin beigelegt wird, daß man erklärt, Zamora sei von dem Verdacht der Theilnahme an Sancho's Ermordung gereinigt, dem Rodrigo de Lara aber müsse der Ruhm des Siegers zuerkannt werden.

Noch zu drei anderen Malen, in „der Geburt des Montesinos“, im „Grafen von Irlos“ und im „Alarcos“ hat Guillen de Castro alte Romanzen dramatisirt, und zwar mit gleichem Glück. Wenn, nach Cervantes, Süßigkeit und Anmuth allerdings hervorstechende Eigenschaften dieses Dichters sind, so fehlt es ihm doch auch nicht an Energie und tragischer Kraft, was er besonders in seinem Alarcos bewiesen hat. — Von den beiden seiner Dramen, deren Stoff dem Alterthum entnommen ist, zeichnet sich vorzüglich die Dido (die auch von Lope de Vega in der Dedication der **Almenas de Toro** gepriesen wird) durch Feuer und tief-poetische Gluth aus. — Weniger ist ihm der Versuch gelungen, Novellen des Cervantes in Dramen zu verwandeln; wie viel Talent und Kunst er auch auf die Umgestaltung verwendet hat, so bleibt er doch hinter dem Erzähler zurück, wie dies namentlich in seinem D. Quijote der Fall ist, in dem er die Geschichten von Cardenio, Lucinde, Fernando und Dorothea, so wie die von der Micomicona und von der Buße in der Sierra Morena zusammengedrängt hat. —

Engañarse engañando ist reich an den feinsten psychologischen Schilderungen. Ein Castillanischer Herzog wünscht auf's dringendste, seinen ältesten Sohn, den Marques, mit der Prinzessin von Béarn zu vermählen; aber dieser ist allen Weibern abhold und liebt es, in ländlicher Einsamkeit zu leben. Nach vielen Ueberredungen läßt er sich bestimmen, die ihm zugedachte Gemahlin wenigstens kennen zu lernen und an ihren Hof zu reisen, aber nur in der Art, daß sein Bruder Fadrique in seinem Namen auftritt, während er selbst sich für dessen Bedienten ausgibt, um unbefangener

beobachten zu können. Die Prinzessin macht durch ihre Reize seine bisherige Abneigung gegen die Ehe schon wanken; aber da er alle Frauen für falsch und treulos hält, so beschließt er, sie vorher auf die Probe zu stellen, und beauftragt seinen Bruder, alle seine Kunst aufzubieten, um sie zur Gewährung einer unerlaubten Zusammenkunft zu bestimmen. Dieser, selbst verliebt, ist zur Erfüllung der Bitte bereit, kann aber durchaus nicht zum Ziel gelangen. Inzwischen hat die Prinzessin die Verkleidung und den Anschlag des Marques erfahren un beschließt, sich durch eine Gegenlist zu rächen. Sie gibt dem vorgeblichen Bedienten die unzweideutigsten Zeichen ihrer Neigung und sagt ihm zuletzt geradezu, sie wolle zwar den Marques heirathen, in Wahrheit aber ihm (dem Bedienten) angehören. Dieser Beweis von Frivolität bringt den Marques außer sich; er enthüllt sich und will, die Treulosigkeit der Weiber verwünschend, sich für immer verabschieden, als ihm die Prinzessin erklärt, wie sie von seiner Verkleidung unterrichtet gewesen sei und unter dieser Voraussetzung jenen Vorschlag in allen Ehren habe thun können; sie habe nur List mit List vergliteon. Der Marques muß nun wegen seines beleidigenden Verdachtes Abbitte thun, ist froh, sich enttäuscht zu sehen und reicht der reizenden Fürstin seine Hand.

Besondere Stärke entfaltet Guillen de Castro im Tragischen, und zwar ebenso in der Schilderung starker und mächtiger Leidenschaften, im Gewaltigen und Erschütternden, wie im Sanften und Rührenden. Reich an pathetischen Scenen, in welchen sich diese Gabe in ihrem vollen Glanze zeigt, sind unter seinen Stücken vorzüglich **Pagar en propia moneda** und **La justicia en la piedad**, zwei mit

hoben poetischen Schönheiten und ergreifenden dramatischen Momenten ausgestattete Dramen, denen indeß eine etwas überlegtere Disposition des Inhalts zu wünschen wäre. Die Handlung in jenem ist (mit Uebergehung von anderen damit verwebten Begebenheiten): Der Prinz Pedro von Aragon begibt sich heimlich (weil beide Reiche mit einander im Krieg stehen) an den Hof von Castilien, um sich die Gunst der Prinzessin Elena zu erringen, wird aber hier für einen Spion gehalten und gefangen genommen, aus welcher Gefangenschaft ihn indessen Elena befreit und mit ihm nach Zaragoza entflieht. Die Liebenden sind glücklich, nur vereinigt zu sein, und hoffen die Einwilligung des Königs von Aragon in ihre Vermählung zu erhalten; dieser aber nimmt sie sehr ungnädig auf und läßt Elena als die Tochter eines ihn befeindenden Herrschers einkerkern. Pedro sinnt nun darauf, die Geliebte zu befreien. Ein Höfling, der Graf Octavio, verspricht, ihm dazu behülflich zu sein. Er räth dem Prinzen, der gleichfalls den Zorn des Königs auf sich gezogen hat, vorzugeben, er sei nach Castilien entflohen, sich aber in Wahrheit in einem nahen Landhause versteckt zu halten; während dessen wolle er Elena befreien und in seine Arme führen. Octavio setzt den Plan wirklich in's Werk, aber in verrätherischer Art, indem er, selbst in die Infantin verliebt, dieselbe Dienern übergibt, welche sie auf sein Schloß führen sollen, während er selbst den Prinzen arglistig in eine wilde Gebirgsgegend lockt und ihn hier ermordet. Elena, die noch immer der Hoffnung lebt, zu ihrem Geliebten geführt zu werden, wird unterwegs von Räubern überfallen, welche ihre Begleiter zur Flucht zwingen, sie selbst aber mit sich fort-

schleppen. Auf ihrem fernern Zuge kommt sie in die Gegend, wo ihr Geliebter umgebracht worden ist; sie hört ein ängstliches Stöhnen, erblickt und erkennt den blutenden Pedro und wirft sich jammernd über ihn hin. Selbst die Räuber werden durch ihre Klagen zum Mitleid bewegt; sie tragen den schwer Verwundeten in ihre Höhle, wo er unter der zärtlichen Pflege der Geliebten in's Leben zurückkehrt. Inzwischen haben die Könige von Aragon und Castilien sich gegenseitig den Krieg erklärt, indem Jener den Sohn, Dieser die Tochter von dem Anderen zurückfordert. Die Gegner stehen sich, zur Schlacht bereit, gegenüber; da erscheint Elena verkleidet und erbietet sich, beiden Vätern ihre Kinder zuzuführen, falls sie dann aller Feindschaft entsagen und in die Verbindung des Thronerben von Aragon mit der Infantin von Castilien willigen wollen. Dies wird natürlich angenommen, Elena enthüllt sich und führt den genesenen Prinzen herbei; von dem verrätherischen Octavio aber erfährt man, er sei nach der vollbrachten That auf jammervolle Art im Gebirge um's Leben gekommen.

Das Hauptmotiv in La justicia en la piedad ist: Der ausschweifende Sohn eines Königs von Ungarn hat eine heftige Leidenschaft für die schöne neuvermählte Celaura gefaßt, sich ihrer und ihres Gemahls bemächtigt und Beide auf sein Schloß geführt. Hier sucht er die Unglückliche zu zwingen, sich ihm zu ergeben, indem er droht, im Fall eines längeren Widerstandes ihren Gatten umzubringen. Celaura hat einen furchtbaren Kampf zwischen der Gattenliebe und der Ehre zu bestehen, in welchem am Ende die letztere unterliegt; aber trotzdem ermordet der Tyrann

seinen Gefangnen, um in den Alleinbesitz der Geliebten zu gelangen. Diese fleht nun verzweiflungsvoll den König um Gerechtigkeit wider den Räuber ihrer Ehre und Mörder ihres Gatten an, und der Prinz wird zum Tode verurtheilt. Der letzte Theil des Stückes dreht sich dann um den Streit, welchen Vaterliebe und die Pflicht der Gerechtigkeit in der Brust des Königs kämpfen; der Prinz zählt wegen mancher edlen Eigenschaften, die freilich durch seine Ausschweifung und Leidenschaftlichkeit verdunkelt werden, viele Freunde, welche um seine Begnadigung flehen; aber der König beschließt, der Gerechtigkeit freien Lauf zu lassen, und will den Sohn eben zum Tode führen lassen, als ein Volksauflauf entsteht und die Anhänger des Prinzen diesen befreien und als König ausrufen. Der Vater, der das Todesurtheil nur mit schwerem Herzen unterzeichnet hat, ist mehr erfreut als betrübt, daß auf diese Art die Ausführung des Spruches, den er als Rechtspfleger hat fällen müssen, unmöglich wird; der Prinz aber hat in der Schule des Unglücks Weisheit gelernt, bereut seine That und legt die Krone dem Vater zu Füßen, der ihm nun mit Freuden verzeiht.

Ueberblicken wir im Allgemeinen das viele Treffliche, was dieser Dichter hervorgebracht, so müssen wir beklagen, daß man nicht für Vervielfältigung seiner Werke Sorge getragen hat, die, mit Ausnahme der **Mocedades del Cid**, nur in der alten Gesammtausgabe gedruckt und in dieser, die nur noch in einer sehr geringen Zahl von Exemplaren vorhanden ist, Wenigen zugänglich sind.

Von den übrigen Dichtern, die Cervantes als Begründer des nationalen Schauspiels neben Lope de Vega nennt, ist zum Theil nur wenig in Druck und auf uns gekommen. So gleich vom Doctor Ramon, der doch an Fruchtbarkeit, wenigstens der Zahl seiner Comödien nach, dem großen Meister am nächsten gekommen sein soll. Dieser Alonso Ramon (dessen Name auch Remon geschrieben wird) war Priester und Mönch im Kloster der barmherzigen Brüder zu Cuenca und ward in seinen späteren Jahren der Dichtkunst ungetreu, um sich der Geschichtschreibung zu widmen [153]). Seine Schauspiele waren, nach den wenigen, die noch vorhanden sind, zu urtheilen, von sehr untergeordnetem Gehalt und nur auf die große Masse der Theaterbesucher berechnet; die feiner Gebildeten konnten sie unmöglich befriedigen. Sein **Español entre todas naciones**, in dem er die Erlebnisse eines spanischen Abenteurers, des Licenciaten Pedro Ordoñez Cevallos, in fernen Welttheilen, unter andern am Hofe des Kaisers von Cochinchina, auf die Bühne gebracht hat, ist ein schlechtes Spektakelstück, ganz von den Zügen wahrer Poesie enblößt, durch die Lope selbst in seinen Extravaganzen noch zur Bewunderung hinreißt; eben so **el Sitio de Mons por el duque de Alva**; und nur in dem Lustspiel **Tres mugeres en una** zeigt sich eine nicht ganz geistlose Combination des Plans.

Die dramatische Laufbahn des Antonio de Galarza muß sehr kurz gewesen sein, denn in der Reise zum Parnaß (1614) wird von ihm als von einem schon Gestorbe-

[153]) **Lope de Vega, Obras sueltas, T. I. pag. 22. — Cervantes Viage al Parnaso, pag. 64.**

nen geredet; hieraus erklären sich auch die Ausdrücke, in welchen Cervantes in der oben angeführten Stelle von ihm redet. Von seinen Comödien haben sich nicht einmal die Titel erhalten.

Bis in spätere Zeit hinab scheint dagegen der von Cervantes gleichfalls gerühmte Gaspar de Avila gelebt zu haben, ohne daß es demselben deshalb gelungen wäre, eine bedeutsame Stellung unter den Bühnendichtern einzunehmen; wenigstens erheben sich die uns bekannten Schauspiele von ihm (**El valeroso Español, El respeto en el ausencia, La dicha por malos medios, Servir sin lisonja** und **El Familiar sin demonio**) kaum über die Mittelmäßigkeit; es sind flüchtig hingeworfene Improvisationen ohne inneren Gehalt und ohne Originalität der Erfindung; der Verfasser hat allerhand Motive zusammengerafft, aus denen sich wohl etwas hätte machen lassen, aber er hat sie durchaus nicht verarbeitet; er dringt nicht über das Aeußerlichste der Aktion hinaus, und läßt daher höhere Anforderungen ganz unbefriedigt. Die geistreichste Anlage haben unter den genannten Stücken **La dicha por malos medios** und **El familiar sin demonio**; indessen bieten auch sie nur Wiederholungen von Motiven dar, die auf der spanischen Bühne schon unendlich oft dagewesen waren, und ergötzen nicht einmal durch kühne und neue Combination derselben. **El valeroso Español**, ein Drama zur Verherrlichung des Ferdinand Cortes, enthält interessante Scenen, z. B. die, wo der Held sich gegen die bei'm Kaiser wider ihn erhobenen Anschuldigungen rechtfertigt; aber es sind nur aneinandergereihte Scenen, ohne daß ein dramatisches Interesse das ganze Stück durchzöge.

Ungleich bedeutender muß, nach dem hohen Lobe, das ihm von seinen Zeitgenossen gespendet wird [154]), **Miguel Sanchez** gewesen sein. Dieser Dichter war aus Valladolid und stand als Secretair in Diensten des Bischofs von Cuenca. Nach einer Stelle in Lope's „neuer Kunst, Comödien zu machen," scheint er schon im Jahre 1609 nicht mehr gelebt zu haben. Seine Bewunderer nannten ihn „den Göttlichen." Ein Urtheil über seine Verdienste im Allgemeinen zu fällen, ist uns nicht verstattet, da nur noch ein einziges seiner Schauspiele übrig ist, nämlich La guarda cuidadosa [155]); aber ein bedeutendes Talent kann ihm schon auf das letztere hin zugeschrieben werden. Es

[154]) Lope de Vega sagt im Laurel de Apolo von ihm:

Aquel en lo Dramatico tan solo,
Que no ha tenido igual desde aquel punto
Que el Cothurno dorado fue su assunto,
Miguel Sanchez que ha sido
El primero maestro que han tenido
Las musas de Terencio.

S. auch Arcadia, L. V. — Viage al Parnaso, pag. 23.

[155]) Wie schon oben erwähnt wurde, enthalten der dritte und fünfte Band der großen Sammlung von Lope's Comödien viele Arbeiten anderer Dichter, und unter diesen ist auch die Guarda cuidadosa. Da die genannten beiden Bände für die Schauspiel-Literatur aus dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts besonders wichtig sind, so geben wir ein Inhaltsverzeichniß derselben:

Parte tercera de las Comedias de Lope de Vega y otros Autores con sus Loas y Entremeses. Barcelona, 1614. (Aus den dem Bande vorgehefteten Druckerlaubnissen geht hervor, daß es noch eine ältere Ausgabe von Sevilla gibt.)

Los Fijos de la Barbuda, de Luis Velez de Guevara.

La adversa fortuna del Cavallero del Espiritu Santo, del Licenciado Juan Grajales.

ist ein sinnreich combinirtes und mit Besonnenheit durchgeführtes Intriguenspiel, das zwar nicht, wie spätere

El espejo del mundo, de Luis Velez de Guevara.

La noche Toledana, de Lope de Vega.

La Tragedia de Doña Ynes de Castro, del Licenciado Mexia de la Cerda.

Las mudanzas de Fortuna y successos de D. Beltran de Aragon, de Lope de Vega.

La privanza y caida de D. Alvaro de Luna, de Damian Salustrio del Poyo, vezino de la Ciudad de Sevilla.

La prospera fortuna del Cavallero del Espiritu santo, de Juan Grajales.

El esclavo del Demonio, de Mira de Mescua.

La prospera fortuna del famoso Ruy Lopez de Avalos el bueno, de Damian Salustrio del Poyo. Dos partes.

El sancto negro Rosambuco de la ciudad de Palermo, de Lope de Vega.

Außerdem fünf Loas und drei Zwischenspiele: **del Sacristan Soguijo, de los Romances** und **de los Guevos.**

Flor de las Comedias de España, de diferentes Autores, recopiladas por Francisco de Avila. Parte V. Madrid, 1616.

El ejemplo de Casadas y prueva de la paciencia, de Lope de Vega.

La desgracia del Rey D. Alfonso el Casto, de Mira de Mescua.

Tragedia de los siete Infantes de Lara, en lenguage antiguo, de Hurtado Velarde, vezino de la ciudad de Guadalajara.

El Bastardo de Ceuta, del Licenciado Juan Grajales.

La venganza honrosa, de Gaspar Aguilar.

La hermosura de Raquel, de Luis Velez de Guevara, Gentilhombre del Conde de Saldaña. Dos partes.

El premio de las letras por el Rey Felipe II. de Damian Salustrio del Poyo, natural de Murcia.

La guarda cuidadosa, del divino Miguel Sanchez, vezino de la ciudad de Valladolid.

Stücke dieser Gattung, durch seltsame Verwickelungen und complicirte Verhältnisse überrascht, aber sich durch eine wohlersonnene und nicht uninteressante Handlung die Theilnahme der Zuhörer zu sichern weiß. Der alte Leucato hat sich mit seiner Tochter Nisea auf sein inmitten dichter Wälder gelegenes Landhaus zurückgezogen, um nach einem den Staatsgeschäften gewidmeten Leben seine letzten Tage in ländlicher Ruhe zubringen zu können. Der Prinz von Béarn, der auf seinen Jagden häufig in die Gegend kommt, lernt Nisea kennen und faßt eine Neigung für sie, weshalb er einen längeren Aufenthalt in Leucato's Landhause macht. Als er sich eines Tages lebhaft um die Gunst der Geliebten bemüht, hört man draußen Lärmen und Schreckensrufe, und sieht einen Reiter, der vor dem Hause einen heftigen Sturz mit dem Pferde thut. Der Gestürzte wird ohnmächtig hereingebracht und von dem Hausherren auf's liebevollste gepflegt. Es ist Florencio, ein Liebhaber Nisea's, der sich dieser List bedient und den Sturz absichtlich gethan hat, um in der Nähe der Geliebten zu sein und sie vor dem Prinzen hüten zu können; dieser erkennt jedoch bald seinen Nebenbuhler in ihm und weiß ihn aus dem Hause zu vertreiben. Florencio nimmt nun mit Einwilligung Leucato's die Kleidung eines Forstaufsehers an, so daß er unbeargwohnt in der Nähe der Geliebten weilen und den Absichten des Fürsten

El loco cuerdo, del Maestro Joseph de Valdivieso, Capellan Mózarabe de la Santa Iglesia de Toledo.

La rueda de la fortuna, de Mira de Mescua.

La enemiga favorable, del Licenciado Tarrega.

Alle diese Stücke sind von N. Antonio und im Catalog des Huerta fälschlich dem Lope de Vega beigelegt worden.

entgegen arbeiten kann. Aus diesem Verhältniß weiß der Dichter die anmuthigsten Situationen zu entspinnen. Der eifersüchtige Liebhaber überzeugt sich von der Treue seiner Geliebten, weiß alle Versuche des fürstlichen Nebenbuhlers zu vereiteln und sich zuletzt sogar dessen Einwilligung in die Vermählung mit Nisea zu erlisten. — Vorzügliches Lob verdient in diesem Stücke die einfach edle und doch zugleich reiche und blühende Sprache.

Zwei der von Cervantes genannten Dichter haben wegen ihrer Berühmtheit sowohl, als weil die große Anzahl der noch von ihnen vorhandenen Werke uns eine umfassendere Beurtheilung ihrer Leistungen vergönnt, auf besondere Beachtung Anspruch.

Mira de Mescua [156])

aus Guadix im Königreich Granada, war zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts Archidiaconus in seiner Vaterstadt, wurde vom Grafen von Lemos, Vicekönig von Neapel, begünstigt, den er im Jahre 1610 nach Italien begleitete [157]), und lebte später als Geistlicher am Hofe Philipp's III. und IV. Da er schon in der 1603 gedruckten und, wie wiederholt gesagt wurde, noch um mehrere Jahre früher verfaßten Loa des Rojas als berühmter Theaterdichter ge-

[156]) N. Antonio (Bibl. Hisp. nova, I. 114) widmet ihm einen größeren Artikel, in dem er ihn dem Lope de Vega gleichstellt und unter Anderem von ihm sagt: Natus quantumvis in musico hoc coelo velut alter aethereus sol.

[157]) Suarez, Historia de Guadix y Baza, pag. 323. — Navarrete, Vida de Cervantes, pag. 120.

nannt wird, so muß er seine dramatische Laufbahn schon im sechszehnten Jahrhundert begonnen haben. Seine Fruchtbarkeit scheint sehr groß gewesen zu sein; denn selbst die im Druck erschienenen Schauspiele von ihm, die doch vermuthlich nur ein geringer Theil seiner sämmtlichen Werke sind, belaufen sich auf mehr als fünfzig [158]).

Die posaunenhaften Lobpreisungen des N. Antonio erheben den Mira de Mescua zu einem der größten Dichter seiner Nation. Wären nun die Werke des Letzteren untergegangen und nur das pathetische Encomium derselben übrig geblieben, wie sehr würde man nicht den Verlust von Dichtungen beklagen, die ein so hohes Lob rechtfertigen konnten! Nun wir aber mit eignen Augen sehen können, überzeugen wir uns, daß der Literator ein ganz verkehrtes Urtheil gefällt hat. Nicht allein Lope de Vega, sondern noch viele andere minder berühmte Dichter stehen dem Mescua gegenüber in unermeßlicher Ueberlegenheit da. Es fehlte dem Letzteren zwar nicht an Einbildungskraft und Erfindungsgabe, wohl aber an dem, was diesen Eigenschaften erst die höhere Weihe gibt, an ächter Poesie. Seine Werke sind nicht mit voller Seelenkraft geschaffen und gehen daher spurlos, oder doch ohne tiefe und bleibende Eindrücke zu hinterlassen, am Geiste vorüber. Aber ebenso wie an Begeisterung fehlt es auch an Besonnenheit; es scheint, als habe Mira de Mescua die Genialität, an der es ihm gebrach, durch Wildheit und Excentricität zu

[158]) Die Comödien des Mira de Mescua kommen in einzelnen Drucken und in den verschiedenen Sammlungen spanischer Schauspiele von mehreren Verfassern häufig vor; eine Gesammtausgabe derselben aber, von der N. Antonio spricht, ist uns nicht bekannt.

erkünsteln gesucht; er berücksichtigt keine der Einwendungen, welche die Vernunft gegen Vieles in der Erfindung und Ausführung seiner Stücke erheben mußte; er stürzt sich mit Vorliebe in das Reich des Maßlosen und Ungeheuren, spricht den Gesetzen der Kunst und des Geschmacks Hohn und überschwemmt die Bühne mit Extravaganzen und Abentheuerlichkeiten aller Art.

Wenn hiernach die Schauspiele unseres Autors dem künstlerischen Werthe nach eine sehr untergeordnete Bedeutung haben, so sind sie doch durch den Reichthum wirksamer dramatischer Motive merkwürdig, der in ihnen aufgespeichert ist. Die Erfindung ist hier zwar verschleudert, die Fäden sind nicht versponnen, sondern liegen als ein verworrenes Gewebe da; aber immer wird dem Mira de Mescua die Ehre bleiben, viele interessante und ergiebige Vorwürfe, die auf der spanischen Bühne mit Recht Glück gemacht, zuerst ersonnen zu haben, wenn er gleich die volle Ernte dessen, was er gesäet, späteren Dichtern überlassen hat. So enthält sein **Esclavo del Demonio** offenbar den Keim zu einzelnen Scenen in Calderon's Andacht zum Kreuz und wunderthätigem Magus, sein **Galan, valiente y discreto** den von Alarcon's **Examen de maridos**; und so entdeckt man noch in verschiedenen anderen seiner Stücke Materialien, die von nachkommenden Dramatikern ausgebeutet worden sind.

In **El Ermitaño galan** werden wir in die frühere Zeit des Christenthums versetzt. Abraham, ein ägyptischer Jüngling von vornehmer Geburt, ist mit der schönen Lucrecia verlobt und im Begriff, die Hochzeit mit ihr zu feiern, als er plötzlich eine innere Stimme vernimmt, die ihm

sagt, die allzu große Liebe zu seiner Verlobten werde seiner Seele Verderben bringen und sie vom Pfade des Heils ablenken. In Folge dieses Rufes verläßt er die Braut und zieht sich in eine wilde Gebirgsgegend zurück, um dort als Eremit ganz dem Himmel zu leben. Lucrecia ist natürlich in Verzweiflung über die Treulosigkeit des Geliebten. Sie beschließt, ihm nachzueilen. Zugleich faßt Maria, eine Nichte des Abraham, den nämlichen Entschluß, weil sie der Einwilligung des Oheims bedarf, um sich mit ihrem Geliebten, Alexandro, vermählen zu können. Sie trifft den Eremiten und bringt ihr Anliegen vor; aber die heilige Stille der Waldeinsamkeit und die eindringlichen Ermahnungen des Asceten machen einen solchen Eindruck auf sie, daß sie beschließt, gleichfalls der Welt zu entsagen und als Eremitin ein der Andacht geweihtes Leben zu führen. In der Schlucht, wo die Beiden benachbarte Zellen bewohnen, erscheint eines Abends ein Wanderer in Rittertracht, der sich verirrt zu haben vorgibt und um Zuflucht für die Nacht bittet. Es ist der Teufel, der den Seelen der Frommen nachstellt. Er berichtet in einer langen und kunstvollen Rede von seinen früheren Schicksalen, indem er den Sturz der Engel in eine Begebenheit verkleidet, die sich an einem Königshofe zugetragen haben soll [159]; dann fährt er fort, zu erzählen, wie er auf einer seiner Reisen die schöne Lucrecia gesehen habe und in heftiger Liebe zu ihr entbrannt sei. So hofft er, Eifersucht und mit ihr die alte Leidenschaft im Herzen des Eremiten zu erwecken. Da hört man angstvolle Rufe

[159]) Diese Erzählung hat, allem Anschein nach, dem Calderon bei der ähnlichen im Magico prodigioso vorgeschwebt.

hinter der Scene; Abraham eilt davon, um dem Verunglückten Beistand zu leisten, und findet die ohnmächtige Lucrecia, die auf ihrer Wanderung verirrt und von einem Felsen heruntergestürzt ist. Als sie wieder zu sich kommt, beginnt im Herzen ihres Geliebten ein schwerer Kampf zwischen der früheren Neigung und dem neuen Gelübde, der aber siegreich bestanden wird. Lucrecia, die endlich jede Hoffnung aufgeben muß, eilt verzweifelnd davon. Besser gelingt dem Dämon der Anschlag auf Maria, indem er den Alexandro bei Nacht in deren Klause führt; dieser, ein vollendeter Wüstling, der es auch mit der verheißenen Ehe nicht ernst gemeint hat, siegt über die Ehre der Braut, verläßt sie aber gleich nachdem er zum Ziel seiner Wünsche gelangt ist. Maria, sich nicht mehr würdig haltend, dem Himmel zu dienen, irrt mit zerrissenem Herzen in die Welt hinaus, wo sie sich wilden Ausschweifungen ergibt und von Stufe zu Stufe bis zur äußersten Entartung hinabsinkt. Abraham, dem die Kunde von ihren Verirrungen zukommt, zieht aus, um sie auf den Weg der Tugend zurückzuführen; es gelingt ihm, ihr erstarrtes Herz zu rühren, aber sie zweifelt, je wieder der göttlichen Gnade theilhaftig werden zu können. Der Eremit betheuert, kein Fall sei so tief, daß man sich nicht mit Gottes Hülfe wieder von ihm erheben könne, und durch seine Reden wird ihre Seele endlich wieder mit Vertrauen erfüllt. Sie kehrt in ihre verlassene Klause zurück und thut hier aufrichtige Buße; noch einmal versucht der Satan, sie zu verführen, aber sie geht als Siegerin aus dem Kampfe hervor und zwingt den Versucher, auf ewig aus ihrer Nähe zu weichen. Am Schlusse erblickt man sie im härenen Gewande und

auf ihrem harten Lager selig entschlafen; über ihr schwebt ein Engel, der ihre Seele gen Himmel trägt. Zugleich hat eine andere Fügung auch Lucrecia's Sinn umgewandelt und dem Irdischen abgewendet; sie folgt dem Beispiel ihres Jugendgeliebten und bezieht eine einsame Hütte im Gebirge, um als Einsiedlerin zu leben und zu sterben.

Ein besonders extravagantes Stück, dem es aber nicht an bewundernswerthen Details fehlt, ist **El Negro del mejor Amo.** Der äußerst complicirte Plan kann hier nur in den Hauptumrissen angedeutet werden. Die Scene ist in Palermo. D. Pedro Portocarrero, ein vornehmer Spanier, hat dem Grafen Cesar wegen eines ermordeten Bruders Blutrache geschworen und, ohne den Gegner selbst treffen zu können, zwei von dessen Verwandten umgebracht, weshalb er sich, um der Justiz zu entgehen, in dem Kloster des h. Franciscus verbirgt. In seinen Diensten steht ein Neger, Rosambuco, ein Ausbund von Wildheit und Ausgelassenheit, der früher Pirat gewesen, aber in einem Kampfe mit den Spaniern zum Gefangenen gemacht worden ist. Diesem Neger ist bei seiner Geburt das Horoskop gestellt worden, er sei zu großen Dingen berufen und werde einst ein Lieblingsdiener des mächtigsten Herrn der Welt werden, was seinen Uebermuth nur noch mehr steigert. D. Pedro findet in ihm einen zur Förderung seiner Rachepläne bereiten und geeigneten Diener, und verabredet mit ihm, bei Nacht in das Haus des Grafen Cesar zu brechen, um dessen Schwester Laura, in die er verliebt ist, zu entführen und zugleich den Tod des Bruders in dem Blut des Mörders zu rächen. Der Plan mißlingt und die beiden Angreifenden müssen sich von Neuem in ihr

früheres Asyl flüchten. Rosambuco will eben den Klosterhof betreten und an der Statue des Fundators (Benedikt Sforza) vorüberschreiten, als ihn diese mit dumpfer Stimme anruft und zu ihm spricht: „Was vergeudest Du deine Kraft in ruchlosen Thaten, Du, den Gott berufen hat, der Hort und die Zier meines Klosters zu werden?“ Der Neger hört nicht auf den Ruf und fährt fort, das heilige Gebäude durch ein wüstes Leben zu entweihen. In einer Nacht versucht er sogar, mit frevelhafter Absicht in das größte Heiligthum des Klosters, die Capelle des Christkindes, zu bringen; aber an der Schwelle tritt ihm der Knabe Jesus selbst entgegen, wehrt ihm den Eintritt und sucht durch milde Worte seine starre Seele zu rühren. Schon beginnt die Eisrinde von Rosambuco's Herzen zu schmelzen; aber die alte Gewohnheit ist zu mächtig und er fällt von Neuem in das frühere Leben zurück. Inzwischen hat D. Pedro ein Einladung zu einer Zusammenkunft mit seiner Laura erhalten; er begibt sich, um ihr zu entsprechen, mit seinem Diener auf den Weg; aber das Ganze ist nur eine trügerische Veranstaltung des Grafen gewesen, der sich seines Gegners entledigen will, den er schon an der Pforte des Klosters überfällt und gefangen mit sich fortschleppt. Der Neger wird, schwer verwundet, ins Kloster zurückgebracht, und während er hier auf dem Krankenbette liegt, erscheinen ihm der h. Franciscus und das Christkind, um seine Schmerzen zu lindern und ihn zum Glauben und zur Liebe zu bekehren. Nachdem seine Wunden geheilt sind, ist seine ganze Seele wie umgewandelt; er läßt sich die Taufe ertheilen und gelobt, seine früheren Sünden durch aufrichtige Buße und fromme Werke zu tilgen. Don Pedro schmachtet unterdessen

im Gefängniß; hier tritt der h. Franciscus in Tracht eines gewöhnlichen Mönchs, aber an seinen Wundmalen erkannt, zu ihm und handelt ihm den Sclaven ab, damit dieser ungetheilt dem mächtigsten Herrn der Welt dienen könne. Der Gefangene wird durch Hülfe seiner geliebten Laura befreit, die von ihrem Bruder beleidigt worden ist und deshalb die Rachepläne des D. Pedro unterstützt. Beide entfliehen, sammeln eine Schaar von Banditen um sich und führen nun den Kampf gegen den Grafen und dessen Anhang im Großen. Einmal werden sie von einer übermächtigen Schaar ihrer Gegner angegriffen und sind schon in Gefahr, niedergemacht zu werden; da erscheint der nun schon mit Wunderkraft begabte Neger, um sie zu beschützen, und fängt die Kugeln, die auf seinen Herrn gerichtet sind, mit den Händen auf. Am Schlusse sehen wir, wie Rosambuco den Angriff, den eine maurische Raubflotte auf das Kloster macht, mit übermenschlicher Tapferkeit zurückschlägt, aber in dem Gefechte tödtlich verwundet wird; auf dem Sterbebette wird ihm, auf seine Bitte, von Gott die Gnade ertheilt, die streitenden Parteien versöhnen zu können und mit dieser Versöhnung endigt das Stück.

El Esclavo del demonio (später von Moreto in **Caer para levantarse** umgearbeitet) ist, wie schon erwähnt, von Calderon in zwei seiner berühmtesten Dramen ausgebeutet worden. Aber freilich erscheinen bei dem älteren Dichter die Motive, welche der spätere auf's bewunderswürdigste herausgearbeitet hat, nur noch im rohen Umriß. Die Handlung von Mescua's Stück ist eine zu verwickelte, als daß es sich geziemte, sie hier in ihrer ganzen Breite darzulegen; wir folgen nur dem Hauptfaden. Don Diego

ist hoffnungslos in die schöne Lisarda verliebt, welche dem Willen ihres Vaters gemäß einem Anderen ihre Hand reichen soll. Um seine Leidenschaft zu befriedigen, beschließt er, gewaltsam bei der Geliebten einzudringen. Er hat bei Nacht eine Leiter an ihr Fenster gelegt und will eben hineinsteigen, als D. Gil, ein frommer Eremit, auftritt und ihn durch eindringliche Ermahnungen von seinem ruchlosen Vorsatz abhält. Diego entfernt sich reuevoll; aber Gil selbst, der seit lange eine Neigung für Lisarda in seiner Brust bekämpft hat, unterliegt nun plötzlich der Versuchung; er benutzt die noch an dem Fenster stehende Leiter, steigt hinein und schwelgt, statt Diego's, in den Armen der Schönen. Seltsam ist dabei folgender Einfall des Dichters: Diego's Diener ist auf der Straße eingeschlafen und redet im Traum mit seinem Herrn; Gil aber hält diese dumpfen Töne für Zurufe des Teufels. Nachdem der Eremit seine Leidenschaft befriedigt hat, erwacht er wie aus einem wüsten Traum; er glaubt, um einen Augenblick des Genusses sein Seelenheil verscherzt zu haben, und beschließt in der Verzweiflung, sich nun auch ganz der Sünde anheimzugeben. Lisarda, erkennend, wie sie getäuscht worden, ist in gleicher Verzweiflung; sie sieht ihre Ehre geraubt, ihren Geliebten treulos und faßt, die Rache ihres Vaters fürchtend, den Entschluß, mit D. Gil zu entfliehen. Der zweite Akt zeigt uns die Beiden in einer wilden Gebirgsgegend, wo sie als Banditen die Wanderer morden und plündern und recht mit Behagen jede Art von Verbrechen ausüben. Unter den Reisenden, welche in ihre Hände fallen, sind auch Lisarda's Vater und deren Schwester Leonarda. Lisarda kann von ihnen nicht erkannt werden, weil ihr Gesicht

durch eine Maske verhüllt ist; sie will zuerst auch sie ihrem Grimm gegen alle Menschen opfern, aber eine Rede ihres greisen Vaters rührt plötzlich ihr erkaltetes Herz und von diesem Augenblicke an beschließt sie, ihre bisherigen Verirrungen durch eine strenge Buße gut zu machen. Sie gibt sich jedoch den Ihrigen nicht zu erkennen, welche mit Dank für das ihnen geschenkte Leben weiter ziehen, um sich nach einem Kloster zu begeben, in welchem Leonarda die Gelübde als Nonne ablegen will. Gil ist durch den Anblick der Letzteren zu leidenschaftlicher Liebe entflammt worden, und versucht sich den Gegenstand seiner Neigung zu eigen zu machen; aber alle seine Versuche scheitern an der Standhaftigkeit der frommen Klosterschwester. Verzweifelnd ruft er die höllischen Mächte an. Der Teufel erscheint und verheißt ihm seinen Beistand, aber nur unter der Bedingung, daß er ihm mit eigenem Blute seine Seele verschreibe. Gil unterzeichnet den Contract und hierauf wird ihm vom Satan eine Gestalt mit der Form und den Zügen Leonarda's überliefert; glücklich, die Geliebte zu besitzen, umschlingt er sie, als er plötzlich entdeckt, daß er ein Todtengerippe in seinen Armen hält. Man sieht, diese Scene ist die nämliche, welche die Katastrophe in Calderon's wunderthätigem Magus vorbereitet. Gil sinkt, von dem Eindruck der furchtbaren Erscheinung überwältigt, zu Boden; zerknirscht und plötzlich in seinem ganzen Wesen umgewandelt, fleht er Gottes Barmherzigkeit an und sein Flehen wird erhört; man erblickt in den Lüften den Erzengel Michael mit dem Satan im Kampfe; der Engel siegt und entwindet seinem Gegner die Seelenverschreibung. Der aus der Macht des Bösen Gerettete faßt den ernsten Entschluß, sein ferneres Leben ganz

dem Himmel zu weihen, und wird in diesem Vorsatz noch durch die Kunde von Lisarda's standhafter Buße und endlichem seligen Tode bestärkt.

Von ähnlicher Beschaffenheit, wie in obigen Dramen, sind nun die Motive des Mira de Mescua mehrentheils. Eine große Zahl seiner Bühnenwerke gehört in die Classe der mit Wundererscheinungen ausstaffirten Heiligen-Comödien. Aber auch in den weltlichen Schauspielen liebt er es, durch seltsame und außerordentliche Vorfälle zu überraschen, und bringt bisweilen (z. B. im **Obligar contra su sangre** und in **No hay dicha ni desdicha hasta la muerte**) höchst frappante Situationen zum Vorschein, die sehr zu loben sein würden, wenn nicht die Composition des Ganzen so überaus roh wäre. Das Faktische steht ganz und gar im Vordergrunde; die Katastrophen und Wendungen der Handlung werden nicht von innen heraus motivirt, nicht aus den Charakteren und Verhältnissen abgeleitet. Es gebricht ferner dem Autor durchaus an der Kraft, seinen Werken einen festen Mittelpunkt zu geben, sie zu Gestaltung und Abundung zu bringen; er läßt sie haltlos in einzelne übel verbundene Scenen auseinanderfallen, so daß ein Totaleindruck nicht stattfinden kann; und wenn eine Scene wirklich die Theilnahme auf's lebhafteste in Anspruch genommen hat, so wird die Wirkung durch die Abgeschmacktheit und Sinnlosigkeit der folgenden wieder annullirt.

Bei dieser allgemeinhin zu behauptenden Beschaffenheit von Mescua's Dramen mag es genügen, noch einige derselben namhaft zu machen. **La rueda de la Fortuna** ist ein geistloses Lärmstück, das die Geschichte des Mau-

riius, Phokas und Heraklius behandelt, aber ganz ohne jene tiefere Bedeutung, die ihr später Calderon abgewann. Mescua's Graf Alarcos muß in jeder Hinsicht dem des Guillen de Castro weichen. In **La tercera de si misma** und **El Fenix de Salamanca** ist offenbar die Manier des Tirso de Molina nachgeahmt, indessen nur in ihren rohsten Aeußerlichkeiten. Besser sind Plan und Ausführung von **Galan, valiente y discreto** gelungen. Die Herzogin von Mantua fürchtet, daß die vier Bewerber, welche sich um ihre Hand bemühen, nur nach dem Besitz ihrer Staaten trachten. Sie verabredet deshalb mit ihrer Hofdame Porcia, daß diese sich für die Herzogin ausgeben solle. Drei von den Freiern lassen sich durch diese List bethören und gehen deshalb der Ansprüche auf ihre Hand verlustig, aber der vierte, Fadrique, durchschaut den Plan, wendet sich sogleich an die fingirte Porcia und erobert deren Herz. Diese einfache Combination hat der Dichter kunstvoll mit anderen zu verflechten und zu einem interessanten Ganzen zu verarbeiten gewußt, und das Stück gibt keine Veranlassung, ihn des Hanges zu Abenteuerlichkeiten, dem er sonst so gern fröhnte, anzuklagen. Das Drama unseres Mescua „Hero“, das Calderon im Anfang der **Dama duende** mit Auszeichnung nennt, scheint untergegangen zu sein.

Unter den Autos unseres Dichters glänzt **La mayor sobervia humana** durch eine großartige Conception und durch viele kühne Züge wahrer Poesie, wobei sich freilich widrige Späße und andere Geschmacklosigkeiten dicht neben das Erhabenste stellen. Dieses Auto hat, abweichend von den meisten Stücken derselben Gattung, keine allegorische Figuren; es stellt den Uebermuth und die Demüthigung des

Nebukadnezar dar. Der Anfang, wo der Assyrische Herrscher in seiner vollen Größe inmitten der von ihm überwundenen Könige erscheint, ist prachtvoll; Chöre von Musikern singen eine Hymne zu seinem Preise, unter deren Klängen er entschläft. Im Traume erblickt er eine riesenhafte Statue mit goldenem Haupte, das bis in den Himmel emporragt, aber plötzlich von einer gewaltigen Hand zu Boden geschmettert wird. Er erwacht und läßt seine Wahrsager kommen, um ihm die Vision auszulegen; aber keiner von ihnen vermag das Gesicht zu deuten, weshalb er erzürnt sie hinzurichten befiehlt. Der Warnung jener Erscheinung uneingedenk, läßt Nebukadnezar hierauf eine Bildsäule errichten, welche ihn selbst vorstellt und welcher auf sein Geheiß göttliche Verehrung gezollt werden soll. Dem Gebote wird allgemein Folge geleistet; nur der gefangene König der Juden verweigert, das Bild anzubeten, worauf Nebukadnezar den Widerspenstigen auf den Scheiterhaufen zu führen befiehlt. Der Holzstoß wird angezündet, aber die Flammen verwandeln sich in Rosen. Dann tritt der Prophet Daniel auf und verkündigt dem übermüthigen König, daß Gott eine schwere Züchtigung über ihn verhängt habe, die nicht eher enden werde, als bis er Buße thue. Die spätere Hälfte des Auto's, wie Nebukadnezar für seinen Hochmuth gestraft wird und zuletzt zur Erkenntniß seiner selbst kommt, steht in der Ausführung der früheren nicht gleich, und die Beziehung auf das Sacrament, die dem Frohnleichnamsspiel am Schlusse nicht fehlen durfte, ist ziemlich gewaltsam herbeigezogen.

In Mescua's Weihnachts-Auto **El Sol a media noche** tritt zuerst die menschliche Natur als Sclavin auf und

jammert über ihr unglückliches Loos in der Gefangenschaft. „O Erde, düsteres Jammerthal, Feld voll Disteln; ihr Pflanzen mit bitteren Früchten; ihr Wälder voll reißender Thiere; du tobendes und unwirthbares Meer; ihr Planeten, die ihr bald Frieden, bald Krieg bringt — wer von Euch verkündet mir, wann meine Gefangenschaft ein Ende hat, wann mir der ersehnte Friede zu Theil wird? Wann wird der Gott der Rache und der Schlachten sich in ein sanftes Lamm verwandeln, den Tod zu Boden strecken und mich aus der Gewalt der Sünde, dieses Herrschers der Erde, dieses Tyrannen Soliman, befreien? Wann werden die Wolken jenes Manna herabträufeln, das die ewige Liebe in den Schooß jener erwählten Jungfrau säen wird! Wann werd' ich jene duftende Blume von Jericho erblicken? Wann jenen Baum, dessen Frucht mir Genesung von meiner Krankheit bringt? Wann jenes göttliche Weib, dessen Fuß der Schlange, von welcher all mein Unglück stammt, das Haupt zertreten wird?“ Die Gefangene macht einen Versuch, ihrer Haft zu entfliehen, wobei sie von ihrem Herrn, der Sünde, die in Gestalt eines Türken erscheint, überrascht wird. Sie sieht sich nun zu noch strengerer Einkerkerung verurtheilt, indem der Geiz, die Wollust und der Stolz zu ihren Wächtern bestellt werden; aber der Täufer Johannes bringt als Hirtenknabe in ihr Gefängniß und tröstet sie durch die Aussicht auf ihre baldige Erlösung. Der Rest des Auto schildert nun, wie fast alle Stücke dieser Gattung, die Ankunft Joseph's und Marien's in Bethlehem und die Verkündigung der Geburt Jesu an die Hirten. Am Schlusse führt Johannes der Täufer die menschliche Natur herbei.

Johannes. Von hier aus, o menschliche Natur,

kannst du deinen künftigen Befreier erblicken; sieh den göttlichen Knaben, der deinem Tyrannen sein angemaßtes Scepter entwinden wird!

Man erblickt die heilige Jungfrau auf dem halben Monde stehend und das Christkind in den Armen haltend, die Sünde besiegt zu ihren Füßen hingeschmiegt.

Johannes. Dies ist das Lamm Gottes, das die Sünden der Welt auf sich nimmt.

Die menschliche Natur. O Mutter der Schönheit, der sich Himmel und Erde zu Füßen werfen und die mit der Ferse das Haupt der Schlange zertritt, und Du, junge Sonne, geboren in den Armen jener Aurora, welche die Nacht meiner Schuld und meiner Irrthümer erhellt, seid mir als Bringer des Heils und des Friedens willkommen!

Luis Velez de Guevara [160]).

Die auf uns gekommenen biographischen Notizen über diesen Dichter sind sehr spärlich und beschränken sich auf Folgendes. Er wurde im letzten Drittel des sechszehnten Jahrhunderts zu Ecija in Andalusien geboren [161]), verbrachte den größten Theil seines Lebens in Madrid, stand anfänglich in Diensten des Grafen von Saldaña, bekleidete aber

[160]) Hijos ilustres de Madrid, por Baëna. Madrid, 1789. — Nicolas Antonio.

[161]) Ochoa (in dem Tesoro del Teatro español) läßt seine Geburt in das Jahr 1570 fallen; vermuthlich aus eigener Divinationsgabe, da sich in den Quellen der spanischen Literaturgeschichte keine bestimmte Nachricht hierüber findet.

später eine Hofstelle bei Philipp **IV.**, dessen besonderer Gunst er sich zu erfreuen hatte, und starb im Jahre 1644. Er wird schon in einer zu Ende des sechszehnten Jahrhunderts gedruckten Schrift als Theaterdichter genannt [162]). In seine spätere Lebenszeit fallen verschiedene Comödien, die er im Verein mit Calderon, Rojas nnd Antonio Coello geschrieben hat. Die Zahl sämmtlicher von ihm verfaßten Schauspiele (deren freilich beträchtlich viele verloren gegangen sind) beläuft sich auf mehr als vierhundert. Unter seinen übrigen Schriften ist besonders der Roman **El Diablo cojuelo** berühmt geworden.

Bevor wir den Guevara als Dramatiker betrachten, wird es passend sein, hier einen Abschnitt des letztgenannten Werkes einzuschalten, in dem sich der Verfasser in scherzhafter Weise über das Theater und über schlechte Bühnendichter seiner Zeit ausläßt.

(**El Diablo cojuelo. Tranco IV.**) „Nachts um zwei Uhr wurde in dem mit Fremden überfüllten Gasthofe der ängstliche Ruf: „Feuer, Feuer!“ vernommen. Die Reisenden erhoben sich erschreckt von ihren Lagern und stürzten zum Theil die Treppe hinunter, theils sprangen sie aus den Fenstern in den Hof hinab. Einige von ihnen, die sich im Naturzustande zu Bette gelegt hatten, waren so nackt, wie unsere Voreltern im Paradiese. Don Cleofas nahm seine Hosen, die er in der Eile nicht anziehen konnte, unter den Arm, ergriff statt des Schwertes einen Besen, der gerade in seiner Stube stand, und folgte den Uebrigen. Da trat der Gastwirth im bloßen Hemde, ein Licht in der Hand,

[162]) Siehe die weiter unten abgedruckte Stelle aus der Schrift von Antonio Navarro.

in ihre Mitte und bat sie, sich zu beruhigen und wieder in ihre Betten zurückzukehren, da der Lärm nichts zu bedeuten gehabt habe. Don Cleofas drang in ihn, ihm die Ursache der nächtlichen Störung zu sagen, und der Wirth erwiederte mit ernster Miene: „Schon seit zwei oder drei Monaten wohnt ein Student aus Madrid bei mir, der sich damit abgibt, Comödien zu schreiben, und kürzlich zwei verfaßt hat, die in Toledo ausgepfiffen und gesteinigt worden sind. Jetzt dichtet er eine, welche den Brand von Troja zum Gegenstand hat, und vermuthlich war er vorhin gerade mit der Schilderung der Feuersbrunst beschäftigt, wobei er sich so erhitzt hatte, daß er seine Einbildung für Wirklichkeit hielt und jene Worte ausstieß, die uns so erschreckt haben; wenn Ihr Euch überzeugen wollt, daß ich die Wahrheit sage, so kommt mit mir auf seine Stube.“ Sofort setzten sich Alle, angethan oder nicht angethan, wie sie waren, in Bewegung, um dem Wirthe zu folgen. Als sie in das Zimmer des Dichters traten, fanden sie diesen, von Papieren umgeben, mit schäumendem Munde und halb zerrissenem Rocke, auf dem Boden ausgestreckt, und hörten, wie er mit dumpfer Stimme „Feuer! Feuer!“ schrie. Sie traten, halb todt vor Lachen, an ihn hinan und sagten zu ihm: „Herr Licenciat, wollt Ihr denn nicht etwas essen oder trinken, um Euch wieder zu erholen?“ Der Poet aber erhob, so gut er konnte, sein Haupt und sprach: „Wenn Ihr Aeneas und Anchises mit den Penaten und dem geliebten Ascanius seid, was sucht Ihr da noch hier? Schon ist Ilion zu Asche geworden, schon haben Priamus, Paris, Hecuba und Andromeda dem Tode den schuldigen Tribut entrichtet. Schon ist Helena, die Ursache so großen Unheils, von Menelaus

und Agamemnon entführt worden, und schon, was das Schlimmste ist, haben die Myrmidonen sich des Trojanischen Schatzes bemächtigt."

„Kommt zu Verstande, — sagte der Wirth, — denn hier ist nicht von Marmeladen und allem dem unsinnigen Zeuge, das Ihr vorgebracht habt, die Rede; das Beste wäre, man brächte Euch in ein Irrenhaus, wo Ihr Oberanführer der Narren sein könntet; denn die Reime sind Euch, wie ein hitziges Fieber, in den Kopf gestiegen."

„Ei, der Herr Wirth versteht sich gut auf die Affecte!" antwortete der Dichter, indem er sich etwas mehr emporrichtete.

„Ach was, Affecte! — meinte der Wirth, — ich habe nichts mit Affecten zu thun, sondern nur mit meinem Geschäft; die Hauptsache für mich ist, daß Ihr mir morgen meine Rechnung bezahlt und dann unter Gottes Obhut abmarschirt; denn mir kann mit einem Gaste, der mir durch seine Tollheiten jeden Tag das ganze Haus in Aufruhr bringt, wenig gedient sein. Kaum war er bei mir eingezogen, so ging der Spektakel los; denn als er die durchgefallene Comödie vom Marques von Mantua schrieb, glaubte er beständig, auf der Jagd zu sein, rief ein über das andere Mal: Melampus, Oliveros, Bergspringer, Windfresser, holla! packt an! faßt ihn! — und machte mit seinem Pfeifen und Jagdlärm ein solches Getöse, daß eine schwangere Frau, die sich auf der Durchreise von Andalusien nach Madrid hier befand, vor Schrecken zu früh niederkam. Nachher, als er das Schauspiel von der Einnahme Roms dichtete, dem es nicht besser ergangen ist, zerschlug er mitten in der Nacht die Fenster und Thüren dieser Stube, um einen Lärm wie

von Trommeln und Trompeten hervorzubringen, rief mit gellender Stimme: „St. Jago! drauf, ihr Spanier!“ ahmte mit dem Munde die Geschützsalven nach, kurz machte einen solchen Kriegstumult, daß die Soldaten (denn es übernachtete eine Compagnie Infanteristen bei mir) glaubten, es ginge zur Schlacht, zu den Waffen griffen und in der Dunkelheit gegenseitig über einander herfielen; endlich ward der Lärm so arg, daß halb Toledo zusammenlief, die Justiz herbeikam und mir das Haus von oben nach unten umgekehrt ward; der Poet aber drohte der ganzen Gesellschaft mit einer teufelmäßigen Comödie; denn er ist, wie ein Kranich, immer wach und reimt zu jeder Stunde, bei Tag wie bei Nacht.“

Der Poet erwiderte: „Wenn die Comödie vollendet wäre, deren beide erste Jornadas ich Euch für das, was ich Euch schuldig bin, verpfändet habe, so solltet Ihr noch einen ganz anderen Lärm erleben; denn das Stück heißt „die Finsterniß von Palästina,“ und in der dritten Jornada soll vorkommen, wie der Tempelvorhang zerreißt, sich Sonne und Mond verfinstern, die Felsen zersplittert werden und das ganze Himmelsgewölbe aus Trauer über seinen Schöpfer unter Donner und Blitz bei Kometenschein und vulkanischen Ausbrüchen zusammenstürzt. Nun, was haltet Ihr davon, Herr Wirth? Ich habe das Stück bloß deshalb noch nicht fertig geschrieben, weil ich über die Namen der Henkersknechte, die darin vorkommen, noch nicht im Klaren bin.“

„Geht nach dem Calvarienberge, um es dort fertig zu machen,“ sagte der Wirth; „aber das kann ich Euch voraussagen, an welchem Orte Ihr es auch schreiben oder zur

Aufführung bringen mögt, Ihr werdet überall unter Gepfeif und Werfen von allerhand Früchten gekreuzigt werden."

„Ganz das Gegentheil!" erwiderte der Dichter; „den heruntergekommenen Directoren wird durch meine Comödien wieder aufgeholfen; und damit die Herren sich davon überzeugen und den Styl aller derer, die ich schreibe, bewundern können, will ich ihnen, da sie doch einmal so früh aufgestanden sind, eine vorlesen."

Dies sagen und den Anfang machen, war eins; er nahm einen Stoß alte Blätter in die Hand, der wegen seiner Dicke eher ein Band Proceß-Akten, als eine Comödie zu sein schien, zog die Augenbrauen in die Höhe, strich sich den Schnurrbart, und las zuerst folgenden Titel her: „Trojanische Tragödie, die List des Sinon, das Griechische Roß, das ehebrecherische Liebespaar und die verteufelten Könige. Im Anfange wird, ohne daß vorher gesungen worden wäre, durch den Patio das Palladium hereingebracht, in dem wenigstens viertausend Griechen verborgen sind."

„Aber," fiel einer von den Herren ein, der ein Soldat und ganz nackt war, so daß es aussah, als wolle er eine Rolle in der Comödie spielen; „hat eine solche Maschine denn in irgend einem Patio oder Theater in ganz Spanien Platz? Gewiß selbst in dem von **Buen Retiro** nicht, das doch die Römischen Amphitheater beschämt, ja nicht einmal in einem Stiergefecht-Circus."

„Ei," antwortete der Dichter, „da findet sich schon ein Mittel; man reißt den ganzen Schauspielhof und noch zwei umliegende Straßen ein, um für diese Maschine Raum zu gewinnen; denn es ist das Wunderbarste und Erstaunlichste, was je auf der Bühne gesehen worden ist;

eine solche Comödie wird nicht alle Tage gemacht, und sie wird den Directoren so viel einbringen, daß eine tüchtige Ausgabe dafür gar nicht in Betracht kommen kann. Aber hört, Ihr Herren, jetzt beginnt das Stück; und gebt um Gotteswillen Acht! Es erscheinen auf der Bühne unter gewaltigem Lärm von Trompeten und Pauken der König Priamus von Troja und der Prinz Paris; in der Mitte befindet sich Helena, stolz zu Rosse; zu ihrer Rechten aber reitet der König (denn ich lasse den Rang, welcher königlichen Personen gebührt, nie außer Augen), und hinter ihnen folgen, auf schwarzen Rossen, eilftausend Dueñas "

„Das wird noch schwieriger auszuführen sein, als das Obige," bemerkte einer der Zuhörer, „denn es ist unmöglich, so viele Dueñas zusammenzubringen."

„Nun, einige brauchen ja nur von Pappe zu sein," sagte der Dichter, „die übrigen aber kann man von allen Seiten her verschreiben; und wenn das Stück in der Residenz aufgeführt wird, so müssen sich ja alle Damen geschmeichelt fühlen, ihre Dueñas zu einem so außerordentlichen Schauspiel herzuleihen, wobei sie noch dazu den Vortheil haben, während der ganzen Zeit, daß die Comödie gespielt wird, also mindestens sieben bis acht Monate lang, so lästiger Geschöpfe los zu sein."

Die Zuhörer wollten vor Lachen umfallen und das schallende Gelächter über die Tollheiten des Dichters währte beinahe eine halbe Stunde; aber dieser fuhr fort: „Hier gibt es nichts zu lachen; denn mit Gottes Hülfe denke ich die Welt mit meinen Comödien anzufüllen, und Lope de Vega, dieses Prodigium und Wunder von Spanien, soll im Vergleich mit mir nur ein Wickelkind sein; später aber werde

ich mich zurückziehen und ein heroisches Gedicht für meine Nachkommenschaft schreiben, das meine Söhne und Enkel erben und woran sie ihr ganzes Leben lang Reime zu kauen haben sollen. Doch jetzt, Ihr Herren, vernehmt die Verse der Comödie!“ Und hiermit schickte er sich zum Declamiren an und erhob den rechten Arm; aber Alle baten ihn einstimmig, es auf ein anderes Mal zu verschieben, und der Wirth, der nicht vielen Sinn für das Schöne hatte, wiederholte ihm nochmals, daß er ihn keinen Tag länger in seinem Hause dulden wolle. Da legte sich die Gesellschaft von Cavalieren und Soldaten, die fast aussah wie ein Faschingszug, in's Mittel. Don Cleofas ergriff eine Ars poetica, die unter den anderen Heften und Papieren auf dem Boden lag, ließ den Poeten die Hände darauf legen, und nahm ihm den Schwur ab, in Zukunft keine Comedias de ruido mehr schreiben zu wollen, sondern nur noch Comedias de capa y espada. Hiermit war denn der Wirth zufrieden gestellt und Alle kehrten wieder in ihre Betten zurück; der Dichter aber warf sich in Kleidern und Stiefeln, seine Comödie unter dem Arm, ganz erschöpft auf das seinige und fing an zu schnarchen, wie die sieben Schläfer.“

Luis Velez de Guevara gehört als Dichter zu den vorzüglicheren seiner Zeit. Er kann vielleicht nicht zu den spanischen Dramatikern vom ersten Range gezählt werden; aber ihm gebührt unbedingt einer der ersten Plätze unter denen vom zweiten. Er reißt selten zur Bewunderung hin; er überrascht nicht durch ungewöhnlichen Schwung des Gedankens oder der Einbildungskraft; aber fast alle seine Schauspiele befriedigen den poetischen Sinn, sobald derselbe

nur nicht die gesteigertsten Anforderungen macht und auch noch die Vorzüge solcher Werke anzuerkennen bereit ist, die nicht gerade zu den höchsten Schöpfungen der Kunst gehören. Guevara's poetische Intentionen sind meistens nicht sehr tief und seine Stücke daher nicht gemacht, unauslöschliche Eindrücke hervorzubringen; seine Compositionsweise ist im Vergleich mit jener der größten Meister mehr äußerlich; der Gehalt des Ganzen pflegt sich in der Handlung zu erschöpfen, und hinter derselben darf keine große Tiefe der Poesie mehr gesucht werden; aber der Dichter bewegt sich in der untergeordneten Sphäre, die er sich erkoren hat, mit ausgezeichnetem Glück; er erregt in seinen Dramen keine überaus großen Erwartungen, aber alle, die er erregt, befriedigt er auch. Seine Gemälde des äußeren Lebens sind von großer Wahrheit und mit kühnen Pinselstrichen geistreich hingeworfen; seine Auffassung des Geschichtlichen ist edel und würdig, seine Phantasie äußerst ergiebig an Erfindungen der mannigfaltigsten Art; seinen Charakteren weiß er, ohne gerade tief in die innersten Falten des Gemüths zu dringen, die individuellste Lebendigkeit zu geben; Witz und Laune stehen ihm in Fülle zu Gebot; seine Sprache endlich ist präcis, überall dem Gegenstande der Rede angemessen und oft von einer Gedrungenheit und epigrammatischen Schärfe, wie man sie nur selten bei den spanischen Dramatikern antrifft.

Cervantes hat Recht, „die Pracht, das Gepränge, den Pomp und die Grandezza" von Guevara's Schauspielen hervorzuheben. In der That scheinen die meisten derselben (was man nach der oben angeführten Stelle aus dem „hinkenden Teufel" nicht vermuthen sollte) sehr absichtlich

auf den Bühneneffekt angelegt zu sein; es sind Spektakelstücke, aber von jener besseren Art, wobei zugleich die Poesie in Ehren bleibt.

Die gelungensten Dramen unsers Dichters möchten wohl die sein, welche auf dem Boden der spanischen Nationalgeschichte spielen. Unter diesen ist **Si el cavallo vos han muerto** ein in jeder Hinsicht preiswürdiges Stück von so seltner Trefflichkeit, daß man es zu dem Besten zählen muß, was die spanische Bühne in dieser Gattung aufzuweisen hat. Den Mittelpunkt der Handlung bildet die Schlacht von Aljubarrota und die hochherzige That des Pedro Hurtado de Mendoza, welcher um den Preis seines eignen Lebens das des Königs Johann I. rettete, indem er diesem sein Pferd zur Flucht überließ (also ein ähnliches Ereigniß, wie das aus der Geschichte des großen Churfürsten, welches unser herrlicher Heinrich von Kleist in einer Episode seines „Prinzen von Homburg" benutzt hat). Die Schilderung der Sitten des spanischen Adels im Mittelalter ist meisterhaft gelungen, die Lebendigkeit der Darstellung wahrhaft hinreißend. Ein verwandtes und, wie das vorige, in alt-castilianischer Sprache geschriebenes Stück ist **Los Hijos de la Barbuda.**

In **Mas pesa el Rey que la sangre** ist die berühmte Geschichte von **Guzman el bueno** behandelt, jedoch in einer Art, daß theils eigne Erfindungen des Dichters, theils anderswoher entlehnte Ueberlieferungen der spanischen Sage damit in Verbindung gebracht werden. Der Inhalt dieses Drama's, das viel Schönheiten vom ersten Range darbietet, möge hier kurz angegeben werden. Sancho der Tapfere, König von Castilien, hatte nach dem Tode seines

Vaters Alfons des Weisen mit einer Gegenpartei zu kämpfen, welche seinen Neffen auf den Thron erheben wollte. Das Centrum des Widerstandes war Sevilla. Mit dem Einzug des Königs in diese Stadt, die sich endlich ergeben hat, beginnt das Stück. Es wird zur Feier des Sieges ein glänzendes Turnier gehalten, bei welchem sich vorzüglich der; wegen seiner Stärke und Tapferkeit durch ganz Spanien berühmte D. Alfonso de Guzman auszeichnet. Nach dem Feste sieht man den König inmitten seiner Großen, wie er die Vornehmsten der Stadt empfängt, aber ihnen Allen, weil sie seinen Gegnern angehangen, eisige Kälte zeigt; besonders schnöde wird Guzman behandelt, weil Sancho ihn für die Hauptstütze seiner Widersacher hält. Guzman's Sohn, Pedro, ein etwa vierzehnjähriger Knabe, flammt in Zorn auf, daß seinem Vater in solcher Art begegnet werde; aber dieser zeigt seine edle Loyalität, indem er kein bitteres Wort über seine Lippen läßt und den König nur in den wärmsten Ausdrücken seiner wandellosen Treue und Ergebenheit versichert. Sancho ist indessen durch verläumderische Einflüsterungen gegen ihn eingenommen und verbannt ihn aus Sevilla und der Umgegend. Kaum hat Guzman den Saal verlassen, so folgen ihm die übrigen Großen, ihn ihrer Anhänglichkeit versichernd, aber er betheuert, daß auch die größte Ungerechtigkeit ihn nie bestimmen werde, sich gegen seinen Gebieter aufzulehnen. Don Enrique, Bruder des Königs, geräth mit dem Letztern über denselben Punkt in einen Wortwechsel, der mit der heftigsten Entzweiung Beider endigt. Die nächste Scene zeigt uns den D. Guzman, wie er von seiner Gattin Abschied nimmt; die Ehrenfestigkeit dieses wackeren Paars,

auf den Bühneneffekt angel . sehr charakteristischen, stücke, aber von jener es Ausdrucks verbindet, Poesie in Ehren bleibt. an beschließt, auch im Exil

Die gelungenst , indem er dem Mohrenfürsten wohl die sein, w Algestras belagert hält, seine Dienste tionalgeschichte einde anbieten will, unter der Bedinhan muerto e die Belagerung aufhebe und alle seine Truppso seltner nischem Boden zurückziehe. Der Infant Enrimuß, r uf, um sich in Guzman's Wohnung einstweilen weiser Zorn des Königs zu verbergen und von hier aus Sc ucht nach Portugal zu bewerkstelligen. Das Ehe kommt überein, den jungen Pedro mit dem Infanten hen zu lassen, damit dieser ihn seinen Verwandten am portugiesischen Hofe übergebe. Kaum ist Guzman's Gattin allein, als der König bei ihr eintritt, um den Infanten zu suchen, und einige Worte fallen läßt, welche der biederen Frau ungeziemend dünken; sie ergreift ruhig die Lampe und weist dem hohen Gaste mit aller Ehrerbietung die Thür, indem sie ihm die Treppe hinunter leuchtet, — eine vortreffliche Scene. Unterdessen ist Guzman bei Almansor angelangt, der sich sehr freut, den tapfersten Christenritter und gefürchtetsten Gegner in seine Dienste zu ziehen, und, da dies die Bedingung, den spanischen Boden verläßt. Der Spanier vollbringt in Afrika Wunder der Tapferkeit, deren Ruhm sich weithin verbreitet, erregt aber hierdurch den Neid des Mohrenfürsten, so daß dieser darauf sinnt, sich seiner zu entledigen, und ihn in die Wüste sendet, um dort eine furchtbare Schlange zu bekämpfen, die noch Jeden, der sich ihr genaht, getödtet hat. Der Held geht auch aus diesem Kampfe siegreich hervor, wendet nun jedoch dem undank-

'r den Rücken, und kehrt in sein Vaterland
n Akt sehen wir ihn an der Andalusischen
:ner Gattin zusammengetroffen ist, die
.ach ihm nicht hat widerstehen können und
. gewesen ist, sich nach Afrika einzuschiffen. In-
,en haben auch die Mohren den Kampf gegen die Chri-
,ten wieder mit neuen Kräften begonnen und ihre ganze Macht bei Tarifa concentrirt, um dessen Fall zu erzwingen. Guzman weiß in's Innere der eingeschlossenen Stadt zu gelangen und den Muth der Belagerten zu befeuern. Schon wüthen Hunger und Krankheiten in der Festung; der Gouverneur stirbt und Guzman übernimmt den Oberbefehl, schwörend, daß bei seinem Leben kein Ungläubiger in das Thor dringen solle. Auf einmal langt der Infant Enrique bei dem Heere der Belagerer an; er hat aus Portugal weichen müssen, weil man dort einem Gegner des Königs von Castilien keine Freistatt gewähren wollte, und denkt nun, zu den Mohren überzugehen, um an seinem Bruder Rache zu nehmen. Der junge Pedro Guzman, den er mit sich geführt hat, ohne ihn seine Absicht ahnen zu lassen, wirft ihm, als er letztere erfährt, mit flammenden Worten die Schmählichkeit des Verraths vor und will ihn verlassen, wird aber von ihm mit Gewalt zurückgehalten, in Ketten gelegt und den Mohren überliefert. Der verrätherische Infant ersinnt nun den Plan, mittels des gefangenen Knaben die Uebergabe der Festung zu erzwingen. Der alte Guzman wird zu einer Zwiesprache mit dem Mohrenfürsten entboten; er erscheint auf den Zinnen der Mauer; man führt den Knaben in schweren Banden herbei; welches Wiedersehen zwischen Vater und Sohn! „Noch heute über-

gib Tarifa — spricht Enrique — wo nicht, so wird Dein Sohn von diesem Schwerte durchbohrt!" Diese Scene ist bewundernswürdig und in allen ihren Theilen vollendet schön. Der Heroismus des Vaters, der gleich von Anfang an entschlossen ist, seine inividuellen Gefühle der Pflicht gegen den König und den Glauben unterzuordnen, aber doch die Regungen des Herzens nicht ganz unterdrücken kann; die Ergebenheit des Sohnes, der freudig in den Tod geht, weil er für Gott und Vaterland stirbt — erschütternder und rührender kann nichts gedacht werden. Der Knabe wird endlich umgebracht; aber die Belagerer, nun überzeugt, daß der Sinn des Befehlshabers nicht zu brechen sei, ziehen sich von den Mauern von Tarifa zurück. Auf die Scene der Hinrichtung des jungen Guzman folgt eine andere von kaum minderer Schönheit. Der Vater des Ermordeten will seine Standhaftigkeit zeigen und zugleich seiner Gattin das Geschehene verbergen. Er kehrt daher nach Hause, als ob nichts vorgefallen sei, und setzt sich ruhig zu Tische; aber es will kein Bissen über seine Lippen und plötzlich bricht der verhaltene Schmerz in heißen Thränenströmen hervor. So wird der Tod des Sohnes auch der Mutter bekannt; sie wird anfänglich von Trauer überwältigt, aber bald ermannt sie sich, freut sich nur, solchem Gatten einen solchen Sohn geboren zu haben, und stellt sich an die Spitze einer Schaar, um den abziehenden Mohren nachzusetzen und ihnen die Reste des geliebten Kindes abzunehmen. Dies gelingt, und die Leiche soll eben feierlich bestattet werden, als der König, der zur Entsetzung von Tarifa herbeigeeilt ist, erscheint und den wackern Guzman, dessen Treue sich so glänzend bewährt hat und der nun

den Beinamen el **Bueno** erhält, für das frühere Unrecht so viel wie möglich zu entschädigen sucht.

Auch in **Cumplir dos obligaciones y Duquesa de Saxonia** wird der Castilianische Name verherrlicht, obgleich das Stück außerhalb Spaniens spielt. Die zu Grunde liegende Geschichte ist dieselbe, die wir aus Stollberg's Ballade „die Büßerin" kennen. D. Rodrigo de Mendoza befindet sich auf einer, ihm von Philipp II. übergetragenen, Gesandtschaftsreise an den deutschen Kaiserhof. In der Nähe von Wien wird er von Wegelageren überfallen und nur durch die Dazwischenkunft eines tapferen Deutschen, des Grafen Ricardo, gerettet. Da er Eile hat, das Ziel der Reise zu erreichen und deshalb den Weg bei Nacht fortsetzt, so verirrt er sich und geräth in eine pfadlose Gegend, wo er lange umherirrt, bis er ein einsam gelegnes Schloß erblickt, zu dem er nun seine Schritte lenkt, um dort für die Nacht ein Unterkommen zu suchen. Er tritt in den Hof, wo Alles düster und wie ausgestorben ist; ernst und finster empfängt ihn der Herr des Hauses und führt ihn in ein ganz mit schwarzem Tuch ausgeschlagenes Gemach. Es wird eine reich besetzte Tafel gebracht, an welcher der Fremdling neben dem Gastgeber Platz nehmen muß; dicht daneben aber wird ein Sarg gestellt und bald darauf erscheint eine verschleierte weibliche Gestalt in Trauerkleidern, läßt sich am Sarge nieder, der ihr zum Speisetische dient, und trinkt aus einem Todtenschädel, welcher ihr von einem schwarz gekleideten Diener gereicht wird. Der erstaunte Spanier sucht die Ursachen dieser befremdlichen Erscheinung zu erfahren; aber der Herr des Schlosses weiß die Antwort auf alle an ihn gerichtete Fragen zu umgehen, und wünscht, nachdem

er der Verhüllten befohlen hat, sich zurückzuziehen, seinem Gaste gute Nacht. Dieser, von dem Gesehenen aufgeregt, vermag natürlich keine Ruhe zu finden; sein Diener, der Grarioso, glaubt in einem verzauberten Schlosse zu sein. Während Beide noch mit einander reden, kehrt das wunderbare weibliche Wesen zurück, bricht in laute Klagen aus, wirft sich vor D. Rodrigo nieder, fleht ihn an, einer namenlos Unglücklichen zu helfen, und erzählt Folgendes. Sie ist jung mit dem alten Herzog von Sachsen vermählt worden, der von Anfang an Eifersucht und Argwohn gegen sie gezeigt hat, obgleich sie ihm nie Veranlassung dazu gegeben. Bald nach der Hochzeit hat der Gemahl sie verlassen, um in den Krieg zu ziehen, und einem seiner Neffen die Regierung des Landes übertragen. Dieser Neffe ist von einer heftigen Leidenschaft für die Herzogin erfaßt worden und ihr mit ungeziemenden Anträgen zur Last gefallen, die indessen von ihr mit Verachtung zurückgewiesen worden sind. Als nun der Herzog zurückkehrt, rächt sich der Verschmähte dadurch, daß er die spröde Dame des verbrecherischen Umganges mit einem Pagen beschuldigt. Der schon von Natur argwöhnische Gemahl schenkt dieser Anklage nur zu leicht Glauben, läßt den Pagen hinrichten, und zieht sich allein mit der Herzogin auf das in wüster Gegend einsam gelegene Schloß zurück. Hier spricht er nie ein Wort mit ihr, zwingt sie, stets in Trauerkleidern zu gehen, Nachts neben der Leiche des Hingerichteten, die einbalsamirt worden ist, zu schlafen, und, damit ihre Schmach offenkundig werde, in Gegenwart aller Fremden, die das Schloß besuchen, an einem Sarge zu speisen und aus dem Schädel des angeblichen Buhlen zu trinken. — Rodrigo hört die Geschichte

mit der lebhaftesten Theilnahme und gibt ohne weitere Aufforderung das Versprechen, die Wahrheit im gerichtlichen Zweikampfe mit dem Verläumder darzuthun; plötzlich aber wird durch fremde Dazwischenkunft das Gespräch unterbrochen, bevor die Herzogin den Namen des falschen Anklägers genannt hat, und der Spanier muß mit Tagesanbruch abreisen, ohne denselben erfahren zu haben. Am Kaiserhofe angelangt, wird er mit größter Auszeichnung empfangen, und sein Entschluß, die Vertheidigung der Herzogin zu übernehmen, findet allgemeinen Beifall. Hier trifft er auch den Grafen Ricardo wieder, der unlängst sein Lebensretter geworden ist, schließt ein Freundschaftsbündniß mit ihm und wird ihm durch eine zweite Verpflichtung, die er ihm schuldet, so wie durch ein Liebesverhältniß, das sich zwischen ihm und einer Schwester Ricardo's entspinnt, noch inniger verbunden. Inzwischen hat er seinen Diener an die Herzogin abgeschickt, um von dieser den Namen ihre Anklägers zu erfahren; der Bote weiß in das Zimmer der argwöhnisch Bewachten nicht anders zu gelangen, als indem er sich durch den Schornstein in den Camin hinabläßt; er muß aber schnell auf dieselbe Art wieder entfliehen, bevor er noch seinen Zweck erreicht, und kehrt daher unverrichteter Sache zurück. Don Rodrigo kann nun seine Ungeduld nicht länger bezähmen und läßt den Ankäger der Herzogin, wer er auch sein möge, durch öffentlichen Aufruf herausfordern. Der Tag des Zweikampfs ist erschienen, die Schranken sind errichtet und schon harrt der ritterliche Spanier seines Gegners. Als solcher erscheint der Graf Ricardo. Der Kampf zwischen den verschiedenen Verpflichtungen, der hierdurch in Rodrigo's Brust entsteht, ist schwer; auf der einen Seite

bindet ihn das der Herzogin gegebene Wort und die Ritterpflicht; auf der anderen schuldet er dem Gegner zweimal das Leben und ist ihm durch Freundschaft, so wie durch die Liebe zu seiner Schwester auf's innigste verbunden. Dennoch darf er nicht zaudern, zunächst die erste Obliegenheit zu erfüllen; der Kampf beginnt, der Graf wird entwaffnet und bekennt, daß er aus Rache wegen verschmähter Liebe die Beschuldigung erhoben habe; als aber in Folge hiervon der Herzog den Verläumder mit seinem Grimm bedroht, wirft sich Don Rodrigo zum Vertheidiger des Besiegten auf und leistet so auch der zweiten Verpflichtung Genüge.

Das Drama **La desdichada Estefania** gründet sich auf eine Begebenheit, die in einigen Punkten große Aehnlichkeit mit der Geschichte von Ariodant und Ginevra bei Ariost hat, aber sich (denn es ist auch bei anderen Dichtern davon die Rede) wirklich am Hofe Alfonso's VIII. von Castilien zugetragen zu haben scheint. Dieser König hat beschlossen, seine Tochter Estefania mit einem seiner Vasallen zu vermählen. Die beiden Bewerber sind der Graf Vela und Don Fernan Ruiz de Castro. Die Prinzessin wählt den Letzteren und läßt den Grafen sich in hoffnungsloser Liebe verzehren. Fernan Ruiz muß bald nach der Vermählung den König auf einem Zuge wider die Mohren begleiten. Seine ihn zärtlich liebende Gemahlin lebt während seiner Abwesenheit in stillster Zurückgezogenheit; eine ihrer Hofdamen aber, die in den Grafen Vela verliebt ist, ersinnt den verrätherischen Plan, diesem im Namen Estefaniens zärtliche Briefe zu schreiben und nächtliche Zwiegespräche zu verheißen. Der Graf folgt der Einladung und findet sich zur bestimmten Stunde am Balkon der Prinzes-

sin ein; hier nun empfängt ihn die listige Hofdame in den Kleidern ihrer Gebieterin und tauscht Liebesworte mit ihm, ohne daß er den Betrug wahrnähme. Die Zusammenkünfte werden wiederholt, und mit so wenig Zurückhaltung, daß sich das Gerücht davon verbreitet und dem Fernan Ruiz bei seiner Rückkunft sogleich zu Ohren kommt. Dieser, auf die Treue seiner Gattin bauend, will zwar dem Gerede kein Gehör schenken; als sich aber die gleichlautenden Berichte mehren, schöpft er Argwohn und verbirgt sich Nachts in der Nähe des Balkons. Es währt nicht lange, so sieht er den Liebhaber und die weibliche Gestalt in den Kleidern Estefaniens erscheinen, stürzt wüthend hervor, stößt den Grafen nieder und dringt in das Haus. Die verkleidete Dame hat rasch zu entfliehen gewußt und der Grimm des Betrogenen entladet sich auf die unschuldige Gattin, die von seinen Dolchstichen durchbohrt zu Boden sinkt. Nach dieser Katastrophe regt sich das Gewissen der Betrügerin; sie enthüllt ihre List und stürzt sich vom Balkon hinab; Fernan Ruiz aber, zerstörten Herzens, klagt sich selbst vor dem König des Mordes an und bittet ihn, ein Gericht von Edlen zusammenzuberufen, das über ihn den Todesspruch fällen möge. — Dieses Drama ist in der Schilderung zärtlicher Gefühle sowohl als der wilden Leidenschaft sehr vorzüglich, und erreicht in mehreren Scenen die höchste Höhe des tragischen Pathos.

Durch gleiche Eigenschaften zeichnet sich **Reinar despues de morir** aus, unter allen Darstellungen des Schicksals der Ines de Castro, welche die spanische Bühne gesehen hat, unbedingt die vorzüglichste.

La romera de Santiago wird in einigen alten Aus-

gaben dem Tirso de Molina zugeschrieben, mit dessen Manier sie indessen durchaus keine Verwandtschaft zeigt, während sie mit der Weise unseres Guevara so genau übereinstimmt, daß man die Angabe der Sueltas, welche sie diesem beilegen, unbedingt für die richtige halten muß. Ordoño, König von Leon, hat seine Schwester Doña Linda mit dem Grafen Lisuardo verlobt, diesem aber, noch bevor die Vermählung gefeiert worden ist, eine Gesandtschaftsreise nach England übertragen. Während der Abwesenheit Lisuardo's langt der Graf Garci-Fernandez von Castilien verkleidet und als sein eigner Gesandter am Hofe von Leon an, in der Absicht, sich um die Hand der Infantin Linda zu bewerben, wird aber von dieser, die ihrem Verlobten treu ist, sehr kalt aufgenommen. Lisuardo begegnet auf seiner Reise durch Galicien der Doña Sol, einer Nichte des Grafen von Castilien, die auf einer Pilgerfahrt nach St. Jago begriffen ist, faßt eine heftige Leidenschaft für sie, und raubt ihr, da er durch Ueberredung nicht zum Ziele gelangen kann, mit Gewalt die Ehre. Garci-Fernandez befindet sich noch in Leon, als die unglückliche Doña Sol anlangt und den König um Gerechtigkeit wider ihren Beleidiger anfleht. Der Graf von Castilien gibt sich nun zu erkennen, und verspricht, selbst die seiner Nichte angethane Schmach an dem Grafen zu rächen; der König aber gebietet Allen tiefstes Schweigen über den Fall; für gehörige Bestrafung des Schuldigen werde er selbst schon sorgen. Lisuardo wird gleich nach seiner Rückkehr in's Gefängniß geworfen und zum Tode verurtheilt, aber von Linda, welche die Liebe für ihn noch nicht aus ihrer Brust verbannen kann, wieder befreit. Nun glaubt Garci-Fernandez,

die Flucht des Frevlers sei mit Vorwissen Ordoños geschehen, und fordert diesen zum Zweikampfe; der König nimmt die Ausforderung an und der Kampf soll beginnen, als Lisuardo, von ehrenhaftem Antriebe beseelt, sich dem Grafen von Castilien gegenüberstellt, um statt des Königs zu kämpfen; da tritt Linda dazwischen und verhindert den ganzen Kampf dadurch, daß sie dem Garci-Fernandez ihre Hand reicht; dieser, so wie Ordoño, sind schon durch das ritterliche Benehmen Lisuardo's milder gegen Letzteren gestimmt, und aller Zwist wird endlich geschlichtet, als Doña Sol sich zufrieden erklärt, die Hand Dessen anzunehmen, der, wie er sagt, nur durch ein Uebermaß leidenschaftlicher Liebe zu der verbrecherischen Handlung hingerissen worden ist.

Die erwähnten sind unter den uns bekannten Stücken des Guevara die vorzüglichsten; allein auch die übrigen, selbst wenn sie im Allgemeinen weniger befriedigen, bieten fast sämmtlich glückliche Motive und fesselnde Situationen dar, und geben in Einzelheiten voll Kraft und Anmuth, in der Lebendigkeit und Wärme der Schilderung, von dem ungewöhnlichen Talent des Verfassers Zeugniß. Die Raschheit der Handlung, die Beweglichkeit und Rapidität der dramatischen Darstellung ist überhaupt an den Schauspielen dieses Dichters ganz besonders zu rühmen. Ein weiteres Eingehen auf die letzteren verstattet uns hier der Raum nicht, und nur noch auf einige derselben möge hingedeutet werden. **El principe viñador** zeichnet sich durch liebliche idyllische Schilderungen aus. — Die Heldin von **El amor en Vizcaino y los zelos en frances** ist eine Biscayerin, die gemischt spanisch und biscayisch spricht und auf einem Turnier den Dauphin von Frankreich, der ihr die Ehre ge-

raubt hat, umbringt. — In **Los amotinados de Flandes** wird die Tapferkeit und Hochherzigkeit spanischer Soldaten mit den lebhaftesten Farben geschildert. — **El valiente Toledano** feiert den Don Francisco de Ribera, einen Seehelden aus der Zeit Philipp's III. Dieses Stück, in dem der Herzog von Ossuna auf die Bühne gebracht wird, scheint noch bei Lebzeiten dieses berühmten Vicekönigs von Neapel aufgeführt worden zu sein, denn nach dessen Sturze wäre die Schilderung wohl schwerlich so vortheilhaft ausgefallen. — In **El marques de Bastos** ist die Erfindung etwas wüst und abenteuerlich; ein Soldat und Diener des Marques, der alle möglichen Ausschweifungen begeht, der eigentliche Held des Schauspiels, wird wegen seiner Verbrechen hingerichtet, erhält aber, weil er unter allen seinen Lastern die Tugend einer ausgezeichneten Treue gegen seinen Herrn besessen hat, die Wunderkraft, diesem noch nach dem Tode im Kampfe beizustehen. — **El cavallero del Sol** lehnt sich an den berühmten Roman vom Ritter Phöbus. — **La niña de Gomez Arias** behandelt eine Sage aus der Zeit des ersten Mauren-Aufstandes in den Alpujarras, die auch als Volksromanze sehr populär war. Das Stück unseres Dichters ist durch die spätere, ungleich vorzüglichere, Bearbeitung desselben Stoffes von Calderon in Vergessenheit zurückgedrängt worden. — Unter Guevara's Autos machen wir das **De la mesa redonda** namhaft. Karl der Große ist darin Christus, Flor de Lis die Kirche, Roland der heilige Petrus, Durandarte Johannes der Evangelist, Montesinos Johannes der Täufer und Ganelon Judas.

Nachdem uns ein Theil von Guevara's Werken schon bis ziemlich tief ins achtzehnte Jahrhundert hinabgeführt hat, müssen wir wieder bis zum Anfang der vorliegenden Periode des spanischen Theaters hinaufsteigen, um noch verschiedener Dichter zu gedenken, die ungefähr gleichen Alters mit Lope de Vega und schon während der letzten Regierungsjahre Philipp's II. oder während der ersten seines Nachfolgers für die Bühne thätig waren. Von vielen dieser Dramatiker ist nur wenig, von einigen gar nichts auf uns gekommen, weshalb sich hier zu ausführlicheren Artikeln nur selten Stoff darbieten wird [163].

[163]) Gewißheit über die Lebenszeit der hier zu nennenden Dichter gewährt, außer der Loa des Rojas, besonders eine vom Doctor Antonio Navarro in den letzten Jahren des sechszehnten Jahrhunderts verfaßte Schrift zu Gunsten der Comödien, über deren Zulässigkeit in jener Zeit, wie schon erwähnt, viel discutirt wurde. Diese Schrift liefert folgendes Verzeichniß der berühmteren unter den damaligen Dramatikern:

El Licenciado Pedro Diaz, Jurisconsulto, que fué de los primeros que pusieron las comedias en estilo; el Licenciado Cepeda; el Licenciado Poyo, Sacerdote; el Lic. Berrio, insigne letrado y tan conocido de los Consejos del Rey nuestro Señor; el Lic. Dan Francisco de la Cueva, tan docto y tan celebrado como sabemos de todos los ingenios de España; el Lic. Miguel Sanchez, Secretario del Ilustrisimo de Cuenca; el Maestro Valdivieso, Capellan del Ilustrisimo de Toledo y Cura de San Torcaz; el Doctor Vaca, Cura y beneficiado en Toledo; Lupercio Leonardo de Argensola, Secretario de la Imperatriz y despues del Rey de Napoles; el Lic. Martin Chacon, Familiar del Santo oficio; el Doctor Tárraga, Canónigo del Aséo de Valencia; Gaspar Aguilar, Secretario del Duque de Gandia; Juan de Quirós, Jurado de Toledo; el Doctor Angulo, Regidor de Toledo, y su Alcalde de Sacas; Don Guillen de Castro, Capitan del Grao de Valencia; Don Diego Ximenez de Enciso, Cabal-

Pedro Diaz, nach Navarro einer der Ersten, „welche der Comödie zur Ausbildung verhalfen,“ wird von Rojas schon unter den Vorgängern des Lope de Vega und als Verfasser einer der frühsten Comedias de Santos „El Rosario“ genannt. Späterhin scheint sein Name in dem Gedränge der neu auftretenden Dramatiker bald verschwunden zu sein. Dasselbe war vermuthlich mit Joaquin Romero de Zepeda, mit Berrio und Francisco de la Cueva der Fall, denen allen wir schon in der vorhergehenden Periode der spanischen Theatergeschichte begegnet sind. Die beiden Letztgenannten waren Rechtsgelehrte, und Lope de Vega (Dorotea B. V) sagt von ihnen, sie böten das seltne Beispiel dar, daß ausgezeichnete Ausleger der Gesetze zugleich zu den lieblichsten Dichtern gehörten und Schauspiele geschrieben hätten, die mit allgemeinem Beifall dargestellt würden. Francisco de la Cueva, aus Madrid gebürtig [164]), war ein genauer Freund Lope's und wird von diesem auch in der Arcadia, im Laurel de Apolo und in der Dedication des Schauspiels La mal casada uugemein gepriesen.

Von dramatischen Werken des Andres Rey de Ar-

lero de Sevilla; Hipolito de Vergara; el Maestro Ramon, Sacerdote; el Lic. Justiniano; Don Gonzalo de Monroy, Regidor de Salamanca; el Doctor Mira de Mescua, Capellan de los Reyes de Granada; el Licenciado Mexia de la Cerda, Relator de la Chancilleria de Valladolid; el Lic. Navarro, Colegial en Salamanca; Don Francisco Quevedo Villegas, Caballero del Orden de Santiago, Señor de la Villa de la Torre de Juan Abad; Luiz Velez de Guevara, Gentilhombre del Conde de Saldaña; Don Luis de Gonzaga, Prebendado de la Santa Iglesia de Córdoba; y Lope de Vega Carpio, Secretario del Duque de Alba y del Conde de Lamos.

[164]) Baëna, hijos ilustres de Madrid.

tieda und des Lupercio Leonardo de Argensola aus dieser Zeit ist uns keines bekannt, obgleich die Thätigkeit Beider für die Bühne auch noch in vorliegender Periode fortgedauert zu haben scheint. Artieda machte übrigens, wie wir sehen werden, gegen Lope und dessen Schule kritische Opposition, und vermuthlich wird er daher in seinen Schauspielen mehr dem classischen System gehuldigt haben.

Von Mexia de la Cerda, Licenciaten und Justizbeamten zu Valladolid, besitzen wir noch eine sogenannte Tragödie „Ines de Castro", ein sehr schwaches Product, das mit der Bearbeitung desselben Stoffes von Guevara in keiner Hinsicht den Vergleich aushält und selbst hinter der **Nise lastimosa** des Bermudez zurückbleibt, die der Verfasser offenbar gekannt und benutzt hat. Die Disposition des Planes zeigt auffallende Mängel, die Charaktere haben kaum eine nothdürftige Haltung und die Reden sind matt, ohne Gemüth und Wärme. Dieses Stück ist übrigens vermuthlich früher geschrieben, als Guevara's **Reinar despues de morir.**

Unter drei noch vorhandnen Comödien von Damian Salustrio del Poyo (einem in Murcia geborenen Dichter, der aber in Sevilla ansässig war) verdient **La prospera fortuna de Ruy Lopes de Avalos** (in zwei Theilen) die meiste Aufmerksamkeit [165]). Es ist eine Art von biographischem Schauspiel, dessen Handlung zwar an losen Fäden hängt, das aber verschiedene Scenen von wohlberechnetem

[165]) Dieses Stück ward schon bei Lebzeiten des Dichters für sein gelungenstes gehalten. Lope de Vega sagt in der Dedication seiner Comödie **Muertos vivos** an Damian Salustrio del Poyo: **Lo que la antiguedad llamava llevar basos a Samo este es dirigir a**

Effekt darbietet. Die Handlung fällt in die Zeit Heinrich's III. von Castilien. Besonders zu beachten ist der Auftritt, wo Don Mair, ein jüdischer Arzt, auf Veranlassung des Admirals von Castilien den König vergiften will. Der Mörder ist im Begriff aus einem Vorzimmer in das königliche Schlafgemach zu bringen, als das über der Thür hängende Bild der Doña Catalina, der Gemahlin des Monarchen, herunterfällt und ihm den Eintritt wehrt; fast zur selben Zeit tritt der König auf; der Jude wird verwirrt, verschüttet das Gift und gesteht zuletzt seine Absicht. Diese Scene ist von Tirso de Molina in **La prudencia en la muger** und von Calderon in **El mayor monstruo los zelos** nachgeahmt worden; wenigstens begegnen wir in beiden genannten Stücken der Idee, daß ein Bild der Schutzengel eines bedrohten Lebens wird. — Wohl keinen Stoff haben die spanischen Dramatiker häufiger behandelt, als die Geschichte des Alvaro de Luna; die Bearbeitung dieses Gegenstandes von unserem Damian Salustrio ist aber gewiß die schwächste, die es irgend gibt.

Von den Dramen des H u r t a d o V e l a r d e (aus Guadalajara) ist nur eine **Tragedia de los siete Infantes de Lara** übrig geblieben, ein herzlich schlechtes Spektakelstück. Dieser Velarde hatte auch, vermuthlich noch vor Guillen de Castro, einen Cid geschrieben [166].

V. m. una comedia, aviendo las muchas que ha escrito adquirido tanto nombre, particularmente La prospera y adversa fortuna del Condestable D. Ruy Lopez de Avalos, que ni antes tuvieron exemplo, ni despues imitacion.

[166]) S. den Ragguaglio di Parnasso del Sign. Fabio Franchi (Essequie poetiche alla morte di Lope de Vega, in Lope's Obras sueltas, T. XXI. pag. 63.)

Juan Grajales (Licenciat und von dem gleichnamigen Schauspieler, welchen Rojas nennt, verschieden) hat in zwei Comödien, **La prospera** und **La adversa fortuna del Cavallero del espiritu santo** die Geschichte des Cola Rienzi dramatisirt. In diesen Stücken sind Anlage und Ausführung gleich roh, die Scenen nur wie durch Zufall zusammengewürfelt, und von Berechnung und Gliederung des Planes, von einer poetischen Intention, die das Ganze durchdränge, ist nicht die Rede. Ungleich mehr Beachtung verdient **El bastardo de Ceuta**, ein Drama, das von großen Fehlern nicht freigesprochen werden kann, aber gegen diese Fehler mindestens eben so viele und bedeutende Schönheiten in die Wagschaale zu legen hat. Der Inhalt ist in der Kürze folgender: Elvira, die Gattin des Hauptmanns Melendez, ist einst in der Dunkelheit, als sie ihren Gatten zu empfangen glaubte, von dem Fähnrich Gomez de Melo, der sich heimlich bei ihr eingeschlichen hat, umarmt worden, und hat als Frucht dieser Verbindung einen Sohn, Rodrigo, geboren. Melendez ist gleich nach der Nacht, in welcher seine Gattin auf solche Art getäuscht wurde, in den Krieg nach Afrika gezogen und hier in ein Liebesverhältniß mit der Mohrin Fatime getreten, welche er bei der Trennung in hoffnungsreichen Umständen zurückgelassen hat. Diese Ereignisse sind dem Beginn des Stückes um zwanzig Jahre vorausgegangen. Elvira hat ihrem Gatten von der schnöden That des Gomez de Melo nichts mitgetheilt, aber Rodrigo zeigt in seinem Charakter eine so gänzliche Verschiedenheit von dem seines vermeintlichen Vaters und bezeigt dem Letzteren so wenig Ehrfurcht, daß dieser die Ahnung von dessen anderweitiger Abkunft nicht unterdrücken

kann. Der Krieg mit den Ungläubigen bricht von Neuem aus. Melendez befindet sich einst in einem Kampfe in dringender Lebensgefahr, aus welcher ihn Rodrigo erretten könnte; aber der feige und unkindliche Sohn unterläßt es, wogegen unerwartet ein junger Mohr als Retter herbeieilt; es ist Celin, der Sohn, den Melendez mit Fatime erzeugt hat; die Stimme der Natur hat ihn herbeigerufen und sie zieht ihn ferner mit unwiderstehlicher Macht zu dem Vater hin. Vater und Sohn kennen sich nicht, aber schließen, obgleich Feinde und für den Kampf sich gegenüber stehend, ein Freundschaftsbündniß mit einander. Nach beendigtem Kriege tritt das Mißverhältniß zwischen Melendez und seinem angeblichen Sohne immer offener hervor, und dieser wagt sogar in einem Streit die Hand gegen Jenen zu erheben. Melendez verhängt eine schwere Züchtigung über den entarteten Jüngling, glaubt aber, ein Kind vermöge sich gegen den Vater nicht dergestalt zu vergehen, und sucht von Elviren zu erfahren, ob nicht ein Anderer, als er, Rodrigo's Erzeuger sei. Er belauscht die Gattin im Schlaf und vernimmt von ihr die ruchlose List seines Fähnrichs Gomez de Melo. Jetzt liegt ihm eine doppelte Rache ob, — an Gomez, als dem Räuber seiner Ehre, und an Rodrigo, der sich thätlich an ihm zu vergreifen gewagt hat; und er befriedigt diese Rache, indem er einen Zweikampf zwischen Beiden veranlaßt, in welchem Gomez von den Händen seines Bastards fällt. Inzwischen hat die verlassene Fatime, um sich wegen der Treulosigkeit ihres früheren Geliebten zu rächen, ihren Sohn Celin, dem seine Herkunft verborgen geblieben ist, aufgefordert, den Hauptmann Melendez umzubringen. Celin verspricht aus Gehorsam gegen die Mutter, dem Befehle

Folge zu leisten; als er aber dem Vater gegenübersteht, entsinkt das Schwert seiner Hand und er fällt, einem inneren Rufe folgend, dem, den er ermorden soll, zu Füßen. Hierauf folgt die Erkennung und bald darauf auch Celin's Entschluß, ganz unter den Christen zu leben und den Glauben seines Vaters anzunehmen.

Josef de Valdiviefo, Priester und Capellan des Erzbischofs von Toledo, stand mit den berühmtesten Dichtern seiner Zeit, für die sein Haus einem Vereinigungspunkt bildete, in engen Freundschaftsverhältnissen. Es scheint mehr Geschmack an der Poesie, als ein ursprünglicher Beruf für dieselbe gewesen zu sein, was ihn bestimmte, sich selbst in dichterischen Productionen zu versuchen. Seinen geistlichen Comödien wenigstens läßt sich kaum ein Lob irgend einer Art ertheilen; sie haben die ganze Crudität, sind mit dem ganzen wilden und ungeheuern Mysticismus angefüllt, der dieser Gattung meistens anklebt, ohne von einer kühnen Phantasie in jene Höhen emporgetragen zu werden, wo die Befrembung mit der Bewunderung zusammenfällt. Sein Loco cuerdo ist ein wahres Chaos von bedeutungslosen Wundern, in welchem das, was nach der Absicht des Verfassers zur Andacht stimmen soll, nur widrige Empfindungen erregen kann. Es ist die Geschichte eines reichen Kaufmanns, der sich plötzlich von der Nichtigkeit aller irdischen Güter überzeugt und in die Wüste zieht, um den Rest seines Lebens als Klausner in strenger Buße hinzubringen. Nachdem er dort acht Jahre in unerhörten Casteiungen zugebracht hat, glaubt er, um der Gnade Gottes würdig zu werden, sich noch tiefer demüthigen zu müssen, und durch-

zieht Dörfer und Städte, indem er sich wahnsinnig stellt und sich dem Hohn und Spott des Pöbels Preis gibt. —

Besser gelangen dem Valdiviefo die Autos [166]), und man kann seinen derartigen Stücken, wenn man einmal die bizarren

[167]) **Doze Autos sacramentales y dos Comedias divinas del Moestro José de Valdivieso. Toledo, 1622.**

Die in diesem äußerst seltenen Bande enthaltenen Autos sind: **El Villano en su Rincon. El Hospital de Locos. Los Cautivos libres. El Phenix de Amor. La Amistad en el peligro. Psiques y Cupido. El Hombre encantado. Las ferias del Alma. El Peregrino. La Serrana de Plasencia. El hijo prodigo. El Arbol de la Vida.** — Die beiden Comödien führen den Titel: **El nacimiento de la mejor** und **El Angel de la Guarda.**

Andere Autos von Valdivieso finden sich in folgender Sammlung:

Navidad y Corpus Christi festejados por los mejores Ingenios de España. Madrid, 1664.

Dieser Band enthält außer einer Anzahl Zwischenspiele von Luis de Benavente und Loas verschiedener Verfasser die folgenden Autos:

El divino Jason, Auto sacramental de D. Pedro Calderon.

La mayor Sobervia humana de Nabucodonosar, Auto sacramental del Doctor Mira de Mescua.

La Mesa Redonda, Auto sacramental de Luis Velez de Guevara.

El Tirano castigado, Auto del Nacimiento de Christo, de Lope de Vega.

El Premio de la Limosna, Auto sacramental del Doctor Felipe Godinez.

El Caballero del Febo, Auto sacramental de D. Francisco de Roxas Zorrilla.

Las Santissimas formas de Alcalá, Auto sacramental del Doctor Juan Perez de Montalvan.

El Sol a media noche, Auto del Nacimiento de Christo, de Mira de Mescua.

La gran Casa de Austria, Auto sacramental de D. Agustin Moreto.

Entre Dia y Noche, Auto sacramental del Maestro Joseph de Valdivieso.

Gedankenverbindungen zugegeben hat, die von dieser Gattung untrennbar sind, eine geistvolle Conception nicht absprechen; nur Schade, daß sie mit scholastischer Theologie überladen sind und an einem geschraubten Styl kranken. In dem Auto **Psiques y Cupido** ist Psyche die menschliche Seele, die Tochter des Himmels, und Amor Christus. Die Welt, die Lust und Lucifer als Galane bewerben sich um Psychen's Hand, aber diese weist sie zurück, weil sie im Traum den Amor gesehen hat, dem sie allein angehören will. Dieser tritt als Freier auf und verlobt sich mit ihr; die Vermählung soll erst in seiner Heimath gefeiert werden und erst dort will er ihr sein jetzt verschleiertes Gesicht enthüllen; zu Begleiterinnen auf der Reise dorthin aber gibt er ihr die Wahrheit und die Vernunft. Die Schwestern Psychens, welche die Namen Irascibile und Concupiscibile führen, beneiden das Glück der Verlobten und verschwören sich mit den drei verschmähten Liebhabern, es zu stören. Der Plan gelingt. Psyche läßt sich durch ihre Ueberredung verleiten, der Ewigkeit vorgreifend, statt zu glauben, schauen zu wollen. Das erste Mal, daß sie den Schleier Amor's zu lüften versucht, wird sie noch durch den Glauben zurück-

La Cena de Baltasar, Auto sacramental de D. Pedro Calderon.

La Madrina del Cielo, Auto de Nuestra Señora del Rosario, del Maestro Tirso de Molina.

Ciento por uno, Auto de Nuestra Señora del Rosario, de Alvaro Cubillo de Aragon.

La Amiga mas verdadera, Auto de Nuestra Señora del Rosario, de D. Antonio Coello.

El Nacimiento de Christo nuestro Señor, del Maestro Joseph de Valdivieso.

El Nacimiento de Christo nuestro Señor, de Lope de Vega.

gehalten; bei dem zweiten Versuch aber sieht sie den göttlichen Liebhaber ihren Armen entzogen und stürzt in eine bodenlose Tiefe hinab. Die Vernunft ist plötzlich blind geworden und irrt jammernd umher; die Wahrheit tritt auf, um die Verlorene zu suchen, und während Beide über das Geschehene klagen, erblickt man Lucifer auf einer Schlange reitend und die verzweifelnde, blutbefleckte und in schwarze Trauergewänder gehüllte Psyche in seinen Armen halteud. Durch die aufrichtige Reue der Seele läßt sich jedoch Amor zuletzt zu erneutem Bunde bewegen; die heilige Jungfrau führt Psychen in seine Arme zurück; er drückt die Wiedergefundene an seine Brust, und in diesem Augenblick steht sie verklärt im weißen Gewande vor ihm; der Vernunft sind die Augen wieder geöffnet; die Welt, die Lust und Lucifer entfliehen; eine Wolke öffnet sich; man erblickt Psychens Vater, den Himmel, welcher der Tochter eine Krone und eine Palme überreicht, und ein Chorgesang feiert die Vermählung Christi und der Seele. — Das Auto **El Hospital de locos** hat eine höchst bizarre Composition. Die Seele befindet sich auf einer Reise, auf welcher das Vergnügen ihr Führer ist; sie wird von diesem aufgefordert, ein Haus zu betreten, welches der Wohnsitz aller Freuden sei, und folgt der Aufforderung, während die Vernunft an der Schwelle stehen bleibt und sie vergebens zurückzurufen sucht. Jenes Haus ist ein Narrenhospital, über welches die Thorheit die Aufsicht führt und in welchem alle Arten von Tollen ihr Wesen treiben; Lucifer ruft mit einer Kindertrommel zum Kriege gegen den Himmel auf, die kindische Welt reitet auf einem Steckenpferd, die Begierde zecht an einem

Tische, das Fleisch spielt die Guitarre und singt Liebeslieder dazu, und das Menschengeschlecht sitzt in stillem Wahnsinn brütend in einer Ecke. Die Seele wird sogleich willkommen geheißen und mit einer Narrenkappe geschmückt. Die tolle Ausgelassenheit des neuen Lebens behagt ihr im Anfange recht wohl; aber bald wird sie auf Veranstaltung der Schuld mit Ketten beladen in einen Kerker geworfen. Hier gelangt sie zur Besinnung und empfindet Reue über ihre Verirrung; die Vernunft ruft die Inspiration oder die göttliche Gnade herbei und mit Hülfe der letzteren wird die Gefangene befreit.

Andres de Claramonte, ein berühmter Schauspieler und Theaterdirector aus Murcia (gestorben 1610) machte sich auch als Dichter einen Namen, vorzüglich durch seine Comödie **El negro valiente en Flandes**, zu welcher später Vicente Guerrero einen zweiten Theil fügte. Diesem Stücke kann gewiß kein großer poetischer Werth zugeschrieben werden; die Zusammensetzung der Handlung ist kunstlos, die Darstellung hart und unpolirt; aber aus dem Ganzen spricht eine gewisse anziehende Frische und Naivetät. Die tollkühnen Streiche des Negers, der unter den Fahnen des Herzogs von Alba dient und durch seine verwegenen Thaten (er bringt z. B. ganz allein in die Mitte des feindlichen Lagers und nimmt den Prinzen von Oranien in seinem Zelte gefangen) das Ritterkleid des St. Jago-Ordens erwirbt, sind in der lebendigen Schilderung, in welcher sie hier vorgeführt werden, sicher, ein lebhaftes Interesse zu erregen. Selbst die Rohheit der Ausführung harmonirt recht gut mit der volksmäßigen Manier, in der das Schauspiel durchgehends gehalten ist.

Fassen wir alle die Dichter, welche seit Guevara genannt worden sind, zusammen, so kann ein Urtheil über dieselben (insofern die geringe Zahl ihrer noch vorhandenen Werke ein solches verstattet) nicht sehr vortheilhaft ausfallen. Die Schauspiele, von denen hier die Rede ist, erinnern noch sehr an die Kindheit des Theaters; sie zeigen uns die dramatische Kunst, die bei Lope de Vega schon in so vollkommener Ausbildung erscheint, noch auf einer ganz untergeordneten Stufe, und diejenigen Literatoren, welche viele derselben auf den Namen des großen Meisters geschrieben haben, müssen von allem kritischen Sinne entblößt gewesen sein. Selbst die schlechtesten Productionen Lope's haben vor den besten unter diesen doch noch immer die Würde des Styls, die Eleganz der poetischen Diction voraus. Von sinniger Berechnung des Plans, ferner von künstlerischer Verarbeitung des Gegebenen finden sich hier nur selten Spuren; vielmehr erscheint Alles in derber Unmittelbarkeit und in groben Strichen hingeworfen. Feine Ausmalung des Einzelnen, poetische Uebergänge vermißt man ganz; der Dialog ist ungelenk und stellt auf wunderliche Weise das Alltägliche, Platte und Gemeine dicht neben das Pathetische, ja man muß sich neben bombastischen Tiraden offenbare Abgeschmacktheiten gefallen lassen. Inmitten dieser Unvollkommenheiten werden nun allerdings einzelne Schönheiten nicht vermißt, allein die letzteren gehören mehr den bearbeiteten Stoffen, als der Behandluug der Dichter an, und der wahre Genius würde sie auch noch ungleich prägnanter herausgearbeitet haben. — So waren denn diese Dramatiker nicht im Stande, mit Lope de Vega in die Schranken zu treten und die Gunst des Publicums auf die Dauer zu fesseln;

schon im zweiten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts werden ihre Namen kaum noch genannt, nur nach wenigen ihrer Stücke scheint die Nachfrage groß genug gewesen zu sein, um den Druck zu veranlassen, und in die späteren großen Sammlungen spanischer Comödien ist keines derselben aufgenommen worden.

Noch weniger hat sich eine Schaar von anderen gleichzeitigen Dichtern eine bleibende Stellung in der Literatur zu verschaffen gewußt. Die Namen dieser Bühnenschriftsteller, auf deren Nennung wir allein beschränkt sind, da ihre größtentheils wohl nie gedruckten Werke spurlos untergegangen zu sein scheinen, oder sich wenigstens unseren Nachforschungen entzogen haben, sind folgende:

Der Licenciat Justiniano. In den Catalogen von Medel del Castillo (Madrid, 1735) und von la Huerta werden ihm zwei Comödien **Los ojos del Cielo** und **Santa Lucia** zugeschrieben.

Juan de Quirós, Rathsherr von Toledo (**Jurado de Toledo**), nicht zu verwechseln mit dem späteren Francisco de Quirós.

Navarro, Licenciat zu Salamanca.

Der Licenciat Martin Chacon, Familiar der Inquisition.

Don Gonzalo de Monroy, Regidor von Salamanca, wohl zu unterscheiden von dem berühmteren Christoval de Monroy.

Der Doctor Angulo, Regidor von Toledo.

Der Doctor Vaca, Geistlicher und Pfründner in Toledo.

Hipolito de Vergara.

Ochoa.

Diego de Vera.

Liñan.

Almendarez.

Felix de Herrera, nicht zu verwechseln mit den anderen Herrera's, auf die wir später kommen werden.

Miguel Sanchez Vidal aus Aragon, der schon 1589 eine Comödie in drei Jornadas „La Isla Barbara" geschrieben haben soll [167]).

Hierher gehören ferner zahlreiche Schauspieler, die zum Theil schon im zweiten Buche dieser Geschichte genannt worden sind, aber auch noch im vorliegenden Zeitabschnitt fortfuhren, Comödien zu schreiben. Es sind dies: Alonso und Pedro de Morales, Grajales, Zorita, Mesa Sanchez, Rios, Avendaño, Juan de Vergara, Villegas, Castro und Andere. Auf einige dieser Männer werden wir später bei Erwähnung der berühmtesten Schauspieler zurückkommen.

Mit den bisher Genannten schließt sich die Reihe der Dichter, welche sich schon während der ersten Hälfte von Lope's dramatischer Laufbahn in der Schauspielliteratur hervorthaten [168]). Auf sie folgt nun eine zweite von solchen, deren Thätigkeit in eine etwas spätere Zeit fällt, die aber ihren Culminationspunkt sämmtlich noch bei Lebzeiten Lope's

[167]) Biblioteca nueva de los escriteres aragoneses que florsecieron des de el año de 1500 hasta el de 1802, por D. Felix de Latassa y Ortin. Pamplona 1798 — 1802.

[168]) In diese Reihe gehören allerdings noch einige Andere, z. B. Enciso und Godinez; allein da die uns bekannten Werke Dieser allem Anschein nach einer etwas späteren Zeit angehören, so wird die Erwähnung derselben am besten noch verschoben.

erreichten. Natürlich können diese beiden Dichterreihen bei sich so nah berührenden Zeiten nicht strenge von einander geschieden werden; die frühere greift in die spätere hinüber und wiederum verlieren sich die Anfänge von dieser in jener; aber es ist für die Orientirung auf diesem Gebiete ersprießlich, die Zeitgenossen des Lope de Vega auf diese Art in zwei Gruppen zu vertheilen, die sich doch wenigstens einiger Maßen auseinanderhalten lassen. Bevor nun aber die Schauspielliteratur weiter gemustert wird, ist den kritischen Ansichten, die in dieser Zeit über die dramatische Kunst laut wurden, einige Aufmerksamkeit zu schenken.

Die nationale Form des Drama's hatte sich in Kurzem so in der Gunst des Publicums festgesetzt, daß heterogene Bestrebungen sich auf der Bühne durchaus keinen Erfolg versprechen konnten. Es war nicht mehr zu befürchten, daß die frische Blüthe originaler Poesie durch den Druck falscher Gelehrsamkeit verkümmert würde. Auch wurden nur noch wenige und wirkungslose Versuche gemacht, Dramen in der Manier der Alten zu dichten; der Pompejus des Christoval de Mesa und die Nachahmung des Euripideischen Hippolyt von Estevan Manuel de Villegas sind fast die einzigen Beispiele; die Uebersetzungen einzelner antiken Tragödien und Comödien, wie die der Medea des Euripides und der Lustspiele des Terenz von Simon Pedro de Arbril hatten mehr die Bedeutung philologischer Arbeiten, als daß sie dem Geschmack der Nation eine bestimmte Richtung hätten geben wollen. Dagegen bildete sich eine Partei von Gelehrten und Halbgelehrten, welche kritische Opposition gegen das Nationalschauspiel erhob und ihrem Unmuth über die vernachlässigten Regeln in Angriffen auf die ganze

Volksbühne Luft machte. Es kann nicht geläugnet werden, daß dieser Kampf zum Theil mit Geist und Geschick geführt worden und daß dabei mancher treffende Hieb auf die Verirrungen der beliebten Dichter des Tages gefallen ist. Indessen war der Standpunkt, von welchem aus der Angriff geschah, durchaus der verkehrte; es ist immer der unselige Aristoteles, es sind immer die drei Einheiten, auf die man sich beruft; unter den Vorwürfen, die dem Lope de Vega gemacht werden, steht immer voran, daß er nicht Plautus, Terenz oder Seneca sei, daß er die gleichmäßige Würde des tragischen Styls vernachlässige und in dem komischen wiederum die diesem angewiesene Sphäre überschreite. Die jetzt wohl allgemein anerkannte Wahrheit, daß jede Kunst sich nach den Umständen ihrer Entstehung und nach dem Charakter des Volks, bei dem sie aufwächst, modificiren muß, daß demnach auch das neuere Drama einen ganz anderen Weg, als das antike, einzuschlagen hat, um zum Ziel der Vollkommenheit zu gelangen, wurde gänzlich übersehen. Hätte demnach diese Partei den Sieg erhalten, so wäre das spanische Theater, eben so wie das italienische, in das Joch einer falschen Theorie geschmiedet worden; die neuere Poesie würde um eine der anziehendsten unter ihren wenigen wahrhaft eigenthümlichen Bildungen ärmer sein; die dramatische Literatur der Spanier würde nicht einem üppigen, mit Blüthen und Früchten aller Art prangenden Felde gleichen (auf dem freilich auch manches Unkraut Platz findet), sondern einem dürren, spärlich mit verkrüppelten Gesträuchen besetzten Acker; sie würde, statt neuer und origineller Schöpfungen, die selbst nachgeahmt zu werden verdienten, nur frostige und langweilige Nachbildungen antiker

Muster aufzuweisen haben. Glücklicher Weise lag jedoch ein solches Resultat um diese Zeit ferner, als je. Der Sieg, welchen Lope de Vega dem nationalen Schauspiel erkämpft hatte, war so entschieden, daß die Angriffe einer feindseligen Kritik, selbst wären sie mit der größten Besonnenheit und mit allen Waffen des Scharfsinns geführt worden, nichts dagegen vermocht haben würden. Aber der gelehrten Partei, von der wir hier reden, läßt sich nicht einmal nachrühmen, in dem Streite große Feinheit der Taktik entwickelt zu haben; sie konnte daher in keiner Art durchdringen; selbst die gesunden Ansichten, die in ihren Diatriben zum Vorschein kamen, selbst die Streiche, welche wirklich wunde Flecke einzelner Comödien trafen, mußten erfolglos bleiben, weil die Angreifenden von verkehrten Principien ausgingen und zu sehr im Allgemeinen verfuhren, indem sie das Vortreffliche, von dem Wesen und der Form des neueren Schauspiels Unzertrennliche, mit demselben Tadel belegten, wie die verwerflichen Uebertretungen aller Regeln der Kunst und Natur. Jedenfalls ist indessen dieser Kampf interessant genug, um einige Aufmerksamkeit zu verdienen, sei es auch nur, weil er den Beweis liefert, daß alle die engherzigen Vorurtheile und pedantischen Maximen, die von Boileau und dessen Schule in so apodiktischer Weise vorgetragen wurden und nachher die Runde durch ganz Europa gemacht haben, in Spanien schon ein halbes Jahrhundert früher, und vielleicht mit mehr Geist, ausgesprochen worden sind.

Der Valencianer Andres Rey de Artieda begann in einer um das Jahr 1605 gedruckten Epistel an den

Marques von Cuellar [169]) das Geplänkel. „Wie im Sommer — heißt es hier — die Regentropfen durch die Sonnenhitze in Frösche verwandelt werden und sich bewegen, so beginnt auch die Erde, wenn sie von den Strahlen Apollo's getroffen wird, von Poetlein zu wimmeln, und dann ist es wunderbar anzusehen, wie ein Tropf, den Minerva erst eben aus den Windeln gehoben hat, gleich eine Comödie schreibt. Da seine ganze Erfindung in Luft besteht, so staffirt er sie nach den Mitteln, die er aufzuwenden hat, in acht Tagen oder in noch weniger Zeit aus; o wie wahr vergleicht Horaz das, was er schreibt, mit den Träumen eines Fieberkranken! Ich habe einmal in solchem Schauspiel gesehen, daß Galeeren durch die Wüste gingen, sechs Postpferde von der Insel Gozzo nach Palermo rannten, Famagusta in Biscaya lag, Medien und Persien nicht weit von den Alpen entfernt waren, und Deutschland als ein langes und schmales Land geschildert wurde; wie Heredia [170]) diese Dinge auf Begehren eines seiner Freunde, der in sechs Stunden eine Comödie schreibt, darzustellen pflegt." — Diese Satire ist gewiß nicht geistlos und mochte auf manche dramatische Mißgeburten der Zeit ihre Anwendung finden; eine andere Stelle zeigt uns aber, was der eigentliche Grund von Artieba's Unzufriedenheit mit den spanischen Comödien war; er verlangte einen directen moralischen Zweck vom Drama und eine strenge Scheidung zwischen Tragödie und Lustspiel. „Die Comödie ist ein Spiegel des Lebens; ihr Zweck, die Laster und Tugenden

169) Sie ist neu gedruckt in Sedano's Parnaso español.

170) Ein Schauspieler, von dem später noch die Rede sein wird.

zu zeigen, damit man mit Maß und Ordnung lebe; ohne Zweifel ist sie ein treffliches Mittel, die Entschlüsse des Mannes zu kräftigen, die ungestüme Jugend zu zähmen. Materie und Form sind durchaus verschieden, je nachdem die Ereignisse auf schweren und engen Pfaden zu einer glücklichen Heirath führen, oder im Gegentheil Begebenheiten, die freudig beginnen, wie ein reißender Strom vorüberstürzen und mit tragischen Schicksalen endigen."

Mit noch mehr Entschiedenheit spricht sich über letzteren Punkt Francisco Cáscales, aus Murcia [171]), in seinen 1616 erschienenen **Tablas poeticas** aus. In diesem geistvoll geschriebenen, dialogisch abgefaßten Buche wird unter Anderem Folgendes geäußert: „Alle oder die meisten Comödien, die heut zu Tage aufgeführt werden, enthalten tragische Begebenheiten, Staatsumwälzungen, Ehrensachen, Schlägereien, Herausforderungen und Todesfälle; dergleichen mögen im Laufe der Handlung noch so viele vorkommen, so werden die Stücke, sobald sie nur nicht gerade damit schließen, doch für Lustspiele gehalten; aber es sind keine Lustspiele, ja nicht einmal Schatten davon, es sind Zwittergeschöpfe, Monstrositäten der Poesie, und keine dieser Fabeln enthält die Elemente der wahren Comödie, mag sie auch einen freudigen Ausgang haben." — Es wird eingewendet, daß man solche Schauspiele, die theils aus tragischen, theils aus komischen Bestandtheilen zusammengesetzt seien, ja füglich als Tragicomödien gelten lassen könne; die Antwort hierauf fällt aber folgender Maßen aus: „Wenn ich diesen Namen noch ein zweites Mal zu

171) Nicolas Antonio, Bibl. nova.

hören bekomme, so werde ich in Wuth gerathen. Ich behaupte, daß eine Tragicomödie ein Unding ist; und wenn man dem Amphitryo des Plautus diesen Titel gegeben hat, so, glaubt mir, ist das ohne Ueberlegung geschehen. Wißt Ihr denn nicht, daß die Zwecke der Tragödie und Comödie sich entgegengesetzt sind? Der Tragiker erregt Schrecken und Mitleid, der Komiker Lachen; der Tragiker sucht, um sein Ziel zu erreichen, Unglücksfälle auf, der Komiker hat es mit lächerlichen Begebenheiten zu thun; wie wollt Ihr nun den Heraklit mit dem Demokrit vereinigen? Verbannt die monströse Tragicomödie ganz und gar aus Euren Gedanken, denn ihre Existenz ist nach den Gesetzen der Kunst eine Unmöglichkeit. Ich gebe Euch gerne zu, daß fast alle die Stücke, die man auf unseren Theatern spielt, von dieser Art sind; aber Ihr werdet mir Eurerseits einräumen müssen, daß sie gegen die Gesetze der Vernunft, der Natur und der Kunst verstoßen.“ An einer anderen Stelle dieser Tablas poeticas heißt es: „Unter verschiedenen Comödien erinnere ich mich eine gesehen zu haben, wo der heilige Amarus eine Reise in's Paradies macht, dort zweihundert Jahre bleibt, und als er nach Ablauf dieser beiden Säcula auf die Erde zurückkehrt, hier andere Menschen, Trachten und Sitten findet. Kann ein größerer Unsinn gedacht werden? Andere Dichter gibt es, die eine ganze Chronik in eine Comödie bringen“ u. s. w. Weiter wird gesagt: „Die Dichter des Auslandes, wenigstens die einiger Maßen namhaften, studiren die Ars poetica und kennen die Regeln und Gesetze, welche in der epischen und lyrischen, in der tragischen und komischen Poesie beobachtet werden müssen; daher bleiben sie denn auch vor Fehlern bewahrt und sehen die

Mängel unserer Schauspiele ein." — Diese Hinweisung auf regelmäßigere Theaterstücke des Auslandes, die sich auch bei Cervantes findet, muß unstreitig befremden; sie kann sich kaum auf etwas Anderes beziehen, als auf die Werke des Trissin, Rucellai, Speroni, Ariost, Macchiavell, Lasca, Cecchi und andere langweilig-regelrechte Tragödien oder prosaisch-nüchterne Lustspiele der Italiener; denn die französische Bühne war in dieser Zeit bekanntlich noch in der Kindheit.

Ein anderer rüstiger Streiter zu Gunsten der klassischen Rigorosität war Christoval de Mesa, aus Zafra in Estremadura. Dieser nicht unbegabte Dichter und Gelehrte brachte den größeren Theil seines Lebens in Italien zu, wo er, wie er selbst erzählt, fünf Jahre lang vertrauten Umgang mit Torquato Tasso hatte. Er scheint schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts gestorben zu sein. Seine Ausfälle gegen das spanische Drama sind von großer Schärfe. In dem Prolog zu seinen **Rimas (Madrid, 1611)** klagt er, daß die Poesie durch die Schuld derer, welche so viele Comödien schrieben, zu einem Handwerk erniedrigt werde, und daß man ganz unpassend im Lustspiel Könige, in der Tragödie Leute geringen Standes auftreten lasse; und in seinen Episteln macht er sich über die Menge und Unregelmäßigkeit von Lope's Schauspielen lustig; beschwert sich, daß während die Comödiendichter reich würden, die tragischen und epischen vor Hunger umkämen, und sagt, um den Ruhm und die Vortheile eines großen Dichters einzuernten, müsse man die Bedienten recht derbe Possen reißen lassen, nächtliche Liebesabenteuer und Zänkereien zwischen Lakaien und Kammermädchen auf die Bretter bringen u. s. w. — In

der Dedication seiner Tragödie Pompeyo (welches Trauerspiel übrigens die classischen Regeln keineswegs genau befolgt) erklärt er die Beobachtung der Einheiten für die Grundbedingung eines guten Drama's, und sagt unter Anderem: „Da die Zeitbegränzung der Tragödie so eng ist, daß Aristoteles ihr nur ungefähr einen Tag einräumt, so wird sie, je weniger Zeit sie umfaßt, desto mehr Einheit haben, und, je mehr Einheit sie hat, desto vollkommener sein."

Estevan Manuel de Villegas, einer der trefflichsten spanischen Lyriker (geboren 1595 zu Najera), schleudert dert in seinen Episteln und Elegien zahlreiche Pfeile des Spottes gegen die Comödiendichter. In der siebenten Elegie fingirt er ein Gespräch mit seinem Maulthiertreiber, zu dem er sagt: „Bedenke, daß es in Toledo einen Schneider gab, der Comödien zu machen verstand; nun wohl! Du bist ein Maulthiertreiber, mach' Du Tragödien und brüte eine Fabel aus, denn das ist leichter, als Strümpfe zu wirken! Richte die Verwicklung ganz nach Deiner Laune ein und verwandle die Mädchen in Krieger, so wirst Du der Comödiendichter von Spanien sein und alle Histrionen werden ihre ganze Kunst auf Deine Stücke verwenden. Laß die Bühne, die vorher der gemeinen Liebe zum Bordell gedient hat, den Himmel vorstellen, so wirst Du alsbald dem Volke bekannt werden, und man wird auf dem Anschlagzettel lesen: Heute Montag um zwei Uhr von dem und dem .... — Wie herrlich das klingt! Du wirst Arm in Arm mit dem Magnaten gehen, denn, wenn Du auch Maulthiere putzest, so verdient das Genie doch selbst bei dem Geringsten alle Ehre."

Weiter legt er ironisch einem schlechten Dichter Folgendes in den Mund: „Wahrhaftig, das Jahrhundert des

Terenz muß, nach seiner Poesie zu schließen, ganz barbarisch gewesen sein, ungefähr so wie das verflossene, als die Propaladia des Naharro in unserem Vaterlande das Stillschweigen brach. Für Plautus gebe ich keinen Heller, denn seine Redeweise kriecht am Boden und ist nicht stolz wie deine, Lope, welche ihr Haupt bis an die Sonne emporhebt. Ach, was soll ich erst sagen, wenn deine Rosaura im Walde den Jagdspeer führt und die Flanken ihres stolzen Rosses spornt! — — Komm, Castilianische Jugend, was zögerst du? Ich verspreche dir Ehre; schwitze und schreib, denn hier gibt es Apollos für dich."

Mit mehr Mäßigung gibt Bartolomé, der Bruder des uns bekannten Lupercio Leonardo de Argensola, einem Comödiendichter, Regeln über die Composition und den Styl eines Drama's; aber seine Weisheit ist zum Theil von jener tiefsinnigen Art, welche uns lehrt, eine Menschengestalt dürfe keinen Pferdekopf haben. „Daß du die Trockenheit der griechischen und lateinischen Lustspiele hassest, nimmt mich nicht Wunder; aber häufig finden Einsichtige gerade in dem, was weniger anziehend scheint, manches Beachtungswerthe. — Wenn du moralische Lehren ertheilen willst, so stelle nicht die Träume eines Fieberkranken als Exempel auf, denn es ist nicht recht, das Volk, welches dir geneigtes Gehör geschenkt hat, mit üblen Eindrücken zu hinterlassen. — Nimm bei der Handlung gehörige Rücksicht auf die Wahrscheinlichkeit. Die Netze dürfen den Delphin nicht im Walde, die Hunde den Eber nicht im Meere suchen und ebenso dürfen die Liebhaber, wenn sie sich auch aus Leichtsinn mit Dirnen, Dienern und Possenreißern abgeben, sich doch nicht ohne Unterschied zum gemeinen Volke her-

ablassen, noch dürfen Fürsten und Könige ihrer höheren Sphäre untreu werden und sich zu den Plebejern erniedrigen. — Sei darauf bedacht, in dem Orte, der Zeit und der Art der Darstellung das Angemessene zu treffen, denn ein Theil, der hierin mangelhaft ist, zerstört das Ganze. — Scheint es dir nicht fehlerhaft, einer Figur ein Selbstgespräch von endloser Länge in den Mund zu legen? Du wirst sagen, daß sie auf diese Art ihre verborgenen Gedanken und Entschlüsse kund gebe, aber dies ist nach meiner Meinung eine lächerliche Vertheidigung. Ist es nicht leicht, einen Vertrauten zu erfinden, welchem der Andere die Empfindungen und Zweifel seiner tiefsten Seele mittheilt? Selbstgespräch heißt es, wenn Jemand mit sich selbst redet; aber wer könnte das Lachen lassen, wenn eine Person ganz allein, und ohne von Jemandem gehört zu werden, über ihre Geheimnisse einen Dialog halten wollte? — Wenn ein betrübter Vater klagt, oder Thränen vergießt, so unterbreche ihn der Gracioso nicht mit Späßen, welche das Gelächter des Volks erregen sollen; denn wenn wir, wie die Natur es mit sich bringt, dem Betrübten unser Mitleid schenken, wem sollte es da so ganz an gesundem Sinne gebrechen, daß er, einem Spaße zu Gefallen, ein edles Gefühl verhöhnt sehen möchte?"

Der hartnäckigste und erbittertste Feind der Comödien und des ganzen Theaterwesens seiner Zeit war Christoval Suarez de Figueroa. Biographische Nachrichten über diesen, durch viele Werke in Prosa und Versen bekannten Schriftsteller sind sehr spärlich auf uns gekommen; man weiß nur, daß er zu Ende des 16. und im Anfang des 17. Jahrhunderts lebte und sich lange in Italien auf-

hielt. Seine Aeußerungen über das spanische Drama finden sich theils in seiner **Plaza universal de todas las ciencias (Madrid, 1615)**, theils in dem **Pasagero, Advertencias utilissimas a la vida humana (Madrid, 1617)**. In dem erstgenannten Werke wird gesagt: „Die heutigen Comödiendichter kennen die Regeln der Kunst nicht, oder schreiben wenigstens so, als ob sie sie nicht kennten. Sie berufen sich dabei auf den Geschmack des spanischen Publicums, welchem die Fabeln des Terenz und Plautus durchaus nicht zusagen würden, und welchem sie ihre Comödien anpassen müßten. So bieten sie denn dem Volke eine giftige Nahrung dar, indem sie Farçen schreiben, welchen es beinahe gänzlich an Gehalt, Moral und gutem Styl fehlt, und bei welchen die Zuhörer drei oder vier Stunden verschwenden, ohne irgend einen Nutzen davon mit nach Hause zu nehmen. Diese modernen Dichter wollen sich nicht überzeugen, daß sie, um die Alten nachzuahmen, ihre Schriften mit moralischen Sentenzen zieren, und weise Lehren für das Leben aufstellen müßten, wie es dem guten Komiker geziemt, obgleich es sein Zweck ist, Lachen zu erregen; sondern unsere Comödienschreiber zeigen meistens wenig feinen Sinn und ein beschränktes Kunstvermögen, indem jeder seinen Vorwurf ganz nach Belieben, ohne Regel und gehörige Anordnung behandelt. So kommt es denn, daß Leute, welche kaum lesen können, sich erdreisten, Schauspiele zu schreiben, wie dies der Schneider von Toledo, der Tucharbeiter von Sevilla und andere einfältige und alberne Gesellen gezeigt haben. Dieser Uebelstand hat denn zur Folge, daß auf den Theatern scandalöse Comödien, voll von obscönen Reden und ordinären Gedanken, von Un-

ziemlichkeiten und Verstößen gegen die Wahrscheinlichkeit aufgeführt werden. Dort wird die Achtung gegen die Fürsten und die Würde der Königinnen verletzt, indem man ihnen ein freies und ausgelassenes Wesen leiht und Worte in den Mund legt, an denen die Sittsamkeit Anstoß nehmen muß. Dort redet der Bediente ohne Scham, die Zofe ohne Zucht, der Alte in unverschämter Weise, u. s. w."

Noch umständlicher verbreitet sich Figueroa in seinem **Pasagero** über diesen Gegenstand, und was er hier vorbringt, führt so viele, für das spanische Schauspielwesen wichtige Einzelheiten mit sich, daß wir nicht unterlassen dürfen, es seinem wesentlichen Inhalte nach mitzutheilen. Die Discussion ist in dialogischer Form.

El Pasagero fol. 103, Alivio III.:

Don Luis. Ich wünschte zu wissen, was für Regeln ich als Comödiendichter zu befolgen habe.

Doctor. Ueber diesen Punkt ließe sich viel sagen, wenn in unserem Jahrhundert überhaupt von Kunst die Rede wäre. Plautus und Terenz würden, wenn sie heut zu Tage lebten, auf den Theatern verhöhnt und vom Volke verspottet werden, weil Jemand, der sich über Alles erhaben glaubt [176]), eine gewisse Gattung von Farçen eingeführt hat, welche weniger kunstvoll als vortheilbringend ist. Das Argument einer jeden Comödie, welche auf gute Disposition und Wahrscheinlichkeit Anspruch macht, sollte nicht mehr als einen Zeitraum von vierundzwanzig Stunden oder höchstens drei Tagen umfassen, und es sollten nur Personen aus den unteren Ständen darin auftreten, nicht

[176]) Lope de Vega.

Könige und Fürsten, weil bei diesen, wegen der ihnen zukommenden Würde, die Scherze nicht angebracht sind. Heut zu Tage aber besteht die Comödie aus einem gewissen Mischmasch, in welchem sich alles Mögliche vorfindet. Dort macht der Diener mit dem Herrn Späße, indem die Unverschämtheit für Witz ausgegeben wird; dort wird die Rücksicht gegen die Sittsamkeit aus den Augen gesetzt, indem die guten Sitten durch böses Beispiel, durch Frechheit und durch Rohheit beleidigt werden. Da nun solche Schauspiele so wenig Studium kosten, so schreiben Manche sehr viele und sind doch immer bereit, deren noch mehr in die Welt zu schicken. Alles ist leeres Geschwätz, Alles Stroh, Alles ohne Nerv, ungelehrt und ohne Kunstverständniß. Schriften müssen sich mehr durch ihre Qualität als durch ihre Quantität auszeichnen, denn die Achtung des Weisen wird nicht durch das Viele, sondern durch das Gute erworben.

In Absicht auf die Handlung bieten sich dem komischen Dichter zwei verschiedene Wege dar. Er hat nämlich die Wahl zwischen zwei Gattungen von Comödien, von denen die einen **de cuerpo**, die anderen **de ingenio** oder **de capa y espada** genannt werden. In den **Comedias de cuerpo**, welche (die von den Königen von Ungarn oder Fürsten von Transylvanien abgerechnet) die Lebensläufe der Heiligen darzustellen pflegen, kommen allerlei Maschinerien und Coulissenkünste vor, wodurch der Pöbel angelockt wird, das Haus, zum Vortheil des Directors, drei-, ja viermal zu besuchen. Wer nun in dieser Gattung einen guten Wurf thut, das heißt ein Stück liefert, welches von dem Plebs angegafft wird, der kommt in den Ruf, ein

guter Cassenfüller zu sein, und steigt immer höher in der Achtung, so daß ihm sein Geschreibsel viel einbringt. Zu Anfang bekommen wir die Kindheit des Heiligen zu sehen, sodann seine tugendhaften Handlungen, und in der letzten Jornada seine Wunder und seinen Tod; und hiermit besitzt eine solche Comödie alle die Vollkommenheit, welche bei uns verlangt wird.

Don Luis. Dergleichen Stoffe sind für Anfänger vortrefflich; denn wenn auch der Plan nichts taugt und der Vers vernachlässigt ist, so wagt man aus Respekt für den Heiligen doch nicht, das Stück auszuzischen, sondern ist gezwungen, bis an's Ende Geduld zu haben.

Doctor. Geduld? Gott bewahre Euch vor der Wuth der Mosqueteros, vor welcher, wenn das Stück nicht gefällt, nichts Göttliches noch Menschliches sicher ist! Nein, der lärmende Pöbel droht von seinen **Bancos** oder **Gradas** nicht minder mit Zeichen des Mißfallens, und ist nicht weniger mit Instrumenten bewaffnet, um die Darstellung zu unterbrechen. Wehe der Comödie, bei welcher sich der Applaus durch Kinderknarren, Schellen, Geschrei, Pfeifen, Glöckchen, Klappern [177]), und vor Allem durch Rufen und beständiges Zischen kund gibt!“ Alle diese Arten von infernalischer Musik wurden neulich bei einem gewissen Schauspiel gehört, wobei die Unverschämtheit so weit ging, daß man verlangte, der Poet, der bei seinem Namen gerufen wurde, solle auf der Bühne erscheinen und tanzen.

Der Magister. Ist es möglich, daß ein so großer

177) **Tablillas de San Lázaro**, eine Art Klapper, womit die Almosen für die Hospitäler eingesammelt werden.

Unfug Statt finden und geduldet werden konnte? War das Stück denn so schlecht?

Doctor. Es mochte wohl nicht besonders sein und der Dichter war noch wenig bekannt, weshalb Viele glaubten, ihren Spaß mit ihm treiben zu können.

Doch — um fortzufahren — ich sage, daß solche **Comedias de cuerpo** am leichtesten zu machen sind. Ich habe einen Schneider gekannt, der verschiedene Schauspiele verfaßt hat, von denen einige fünfzehn bis zwanzig Vorstellungen erlebt haben.

Isidor. Ihr meint den sogenannten Schneider von Toledo. Dieser Mensch konnte weder lesen noch schreiben; er machte seine Verse auf der Straße, und bat bald einen Apotheker, bald einen anderen Krämer, in dessen Laden er trat, sie ihm auf Blättchen Papier aufzuschreiben [178]).

Doctor. Durch dieses Beispiel sollten die aufgeblasenen Theaterdichter sich doch wohl veranlaßt sehen, ihren Stolz etwas herabzustimmen, und einzusehen, wie niedrig die Sphäre sei, in der sie sich bewegen, da sie selbst für so ungebildete Subjekte, für solche Idioten erreichbar ist. Wenn Ihr daher eine Comödie schreiben wollt, so rathe ich Euch,

[178]) Quevedo führt in seiner **Perinola contra el Doctor Montalvan** ein Paar Verse aus einer Comödie dieses Schneiders von Toledo an, welche als Curiosität hier einen Platz finden mögen:

Si de aqueste pelo à pelo
Pelicano vengo a ser.
La piel del diablo recelo;
Y pues tercio en su querer
Quiero ser su terciopelo.

Vermuthlich sind dies die einzigen, auf uns gekommenen Reste dieser Schneiderpoesie.

nehmt einen durch Tugend ausgezeichneten Mann zum Helden, den Ihr nach Eurem Belieben aus dem Catolog der Heiligen wählen könnt. Vor allen Dingen bringt keine Unanständigkeiten auf die Bühne, wie es Viele thun, indem sie denken, daß die Wunder, die in den Stücken vorkommen, Alles gut machen. Der Gebrauch (oder vielmehr Mißbrauch) läßt in den Heiligen-Comödien Liebes-Episoden zu, die meistens weniger anständig sind, als man wünschen müßte; ich weiß wirklich nicht, wozu sie anders dienen, als das gute Beispiel wieder zu vernichten und die Wahrheit zweifelhaft zu machen. Besondere Aufmerksamkeit ist auf die Sicherheit der Maschinerien zu wenden, denn es haben sich dabei Unfälle ereignet, über welche das ganze Publikum in lautes Gelächter ausgebrochen ist, indem die Flugmaschinen plötzlich gerade in der schnellsten Bewegung nicht vorwärts konnten, oder gar zerbrachen, so daß die Figuren herunterfielen.

Don Luis. Ich bitte, haltet ein! Ihr redet, als ob Ihr meiner Wahl schon ganz sicher wäret, aber wisset, daß sie anders ausfällt, als Ihr annehmt; denn die Comödie, welche ich schreiben will, soll keineswegs einen Heiligen zum Helden haben; und wenn sie gleich der Kunst des Terenz entbehren wird, die ich nicht kenne, so wünsche ich doch die grobe Verletzung der Wahrscheinlichkeit zu vermeiden und will nicht, daß die Erfindung der Fabel, welche die Seele des Schauspiels ist, hinter dem Geschichtlichen zurückstehe.

Doctor. Es freut mich sehr, daß Ihr eine so gute Wahl trefft und Euch dem zuwendet, was für die Comödie die Hauptsache ist, nämlich der Fabel. Das Lustspiel soll

die dramatische Nachahmung einer geschlossenen und eng zusammenhängenden Handlung aus den Kreisen des gewöhnlichen Lebens sein, welche die Seele auf belustigende Weise und durch Gelächter von den Lastern reinigt. Die Action muß, ihrer Einheit unbeschadet, nicht einfach, sondern mit andern accessorischen Handlungen oder Episoden verbunden sein, und diese sind mit ihr dergestalt zu verflechten, daß sie alle nach demselben Ziele streben. Sie muß die gehörige Würde haben, aber doch nur unter geringen Leuten oder höchstens in bürgerlichen Kreisen vorgehen, wobei Soldaten nicht ausgeschlossen sind; demnach ist ihr die Sprache des gewöhnlichen Umgangs angemessen, welche aber, wegen des Wohlklanges, in Versen sein muß. Vornehme Personen in der Comödie auftreten zu lassen, ist nicht passend, weil diese kein Lachen erregen können; denn ein Fürst läßt keinen Spaß mit sich treiben, sondern wird dadurch beleidigt; die Beleidigung fordert Rache, die Rache verursacht Unglücksfälle, und mit diesen tritt man in das Gebiet der Tragödie. Den Stoff zur Comödie kann hiernach jedes Ereigniß hergeben, welches geeignet ist, Lachen zu erregen. Der komische Dichter darf nicht mehr als eine bestimmte Handlung der Hauptperson in seinem Stücke vorführen; die begleitenden Nebenactionen aber müssen durch die Bande der Wahrhscheinlichkeit, Möglichkeit und Nothwendigkeit zusammengehalten werden.

Ich wünsche mich kurz zu fassen; deshalb beschleunige ich meinen Weg und berühre nur hier und da diesen oder jenen Punkt, ohne mich bei vielen Requisiten so aufzuhalten, wie sie es verdienten. In Bezug auf die Sitten muß man den Stand und die Eigenthümlichkeiten der Personen

und Nationen berücksichtigen. Ich wünschte, es gäbe in unserer Sprache so gut geschriebene Comödien, daß sie Euch für jede der handelnden Personen Muster liefern könnten; aber ich muß Euch hier auf Terenz und Plautus verweisen, oder Euch bitten, Euer eignes gesundes Urtheil zu Rathe zu ziehen, indem Ihr die Reden und Empfindungen eines Jeden nach dessen Alter und Charakter abmeßt, Euch aber ja nicht die Stücke zu Vorbildern zu nehmen, welche auf unseren Theatern gespielt werden, weil diese fast alle gegen die Vernunft, gegen die Natur und gegen die Kunst verstoßen. Man muß die Eigenheiten der verschiedenen Nationen genau durchforschen und vollkommen nachzuahmen suchen; die Sitten ändern sich nach der Natur des Ortes, und verschiedene Länder bringen verschiedene Menschennaturen hervor.

Sentenzen sind, außer in der Tragödie, in keiner Dichtgattung besser angebracht, als in der Comödie; denn diese, welche es hauptsächlich mit Schilderung der Sitten zu thun hat, und ein Spiegel des menschlichen Lebens ist, kann sich derselben zur Erreichung ihres Zwecks oft vortrefflich bedienen. Aber Ihr müßt wohl Acht geben, die Lehrsprüche nicht Jedem ohne Unterschied, sondern nur gelehrten und erfahrenen Leuten in den Mund zu legen.

Die Theile, in welche das Drama zerfällt, sind Prolog, Proposition, Augmentation und Mutation. Der Prolog dient dazu, die Zuhörer zur Aufmerksamkeit und zum Stillschweigen aufzufordern, oder den Autor gegen Verläumdungen und ihm angedichtete Fehler zu vertheidigen, oder endlich verwickelte Umstände zu er-

klären, ohne deren Kenntniß die Fabel unverständlich sein würde.

In den Schauspielen, welche heut zu Tage aufgeführt werden, hat man angefangen, diesen Theil (die sogenannte Loa) wegzulassen, und zwar mit Recht, insofern derselbe nur wenig Nutzen hatte und seinem Inhalte nach mit dem Hauptstücke nichts zu schaffen hatte. Eine solche Loa pflegte darin zu bestehen, daß ein Schauspieler auftrat, eine lange Beschreibung von einem Schiffe im Sturm oder von einem Heere, seinem Angriff und Kampfe vortrug, und dann mit der Bitte um Aufmerksamkeit und Stillschweigen schloß, ohne daß das Eine in der mindesten Beziehung zu dem Anderen gestanden hätte. Man kann auch noch anführen, daß der erzählende Prolog die Spannung beeinträchtige, die doch für das Gefallen des Stückes ein wesentliches Requisit ist. In der Proposition oder im ersten Akt wird das Argument der Comödie begonnen; in der Augmentation, oder im zweiten, wächst es durch verschiedene Verwicklungen und Vorfälle so sehr wie möglich an, und in der Mutation, oder im dritten, wird der Knoten der Fabel aufgelöst, womit es denn zu Ende ist. Einige theilen diese drei Akte in fünf, und jeden dann wieder in fünf Scenen. Jede Person darf nicht mehr als fünfmal auftreten, auch darf das Gespräch zwischen nicht mehr als fünf Personen sein, indem man aus Erfahrung weiß, daß mehr Redende Verwirrung erzeugen.

Die Italiener bedienen sich in ihren Comödien der reimlosen, bald ganzen, bald gebrochenen Verse; aber nach meiner Meinung sind unsere Redondillen die geeignetsten, die sich finden lassen, denn sie sind eben so sanft, wie die

Toscanischen, wenn sie gleich wegen ihrer Kürze nur wenig Würke haben, und es kommen in ihnen nur wenige Reime vor, was bei den Octaven und Canzonen-Strophen nicht der Fall ist.

Ich weiß, daß ich mir diese Bemerkung hätte sparen können, weil unsere jetzigen Schauspiele in allen möglichen Versarten geschrieben werden; aber ich mußte das aufstellen, was mir das Beste scheint. Vor Allem, ich bitt' Euch' vermeidet das Geschmier von vielen Romanzen; ich habe Comödien gesehen, in denen die erste Jornada mit welchen anfing und endigte.

Don Luis. Wahrhaftig, Ihr seid ein strenger Gesetzgeber der Comödie; ich könnte zehn Jahre studiren, ohne zu der Kunst zu gelangen, die Ihr fordert; und am Ende würde ich doch, wie der kreisende Berg, nur eine Maus hervorbringen, oder gar eine Wolke, aus der sich Steinwürfe und gellende Pfeifentöne auf mich entladen würden. Nein, ich habe vor, in die Fußstapfen Derer zu treten, deren Stücke Beifall gefunden haben, mögen sie nun geschrieben sein, wie sie wollen. Ich bringe eine Dame und einen Galan auf die Bühne, so wie einen Diener des Letzteren, welcher den Spaßmacher abgibt und mit der Kammerjungfer jener liebelt. Ein Freund das Verliebten mit einer Schwester, welche gelegentlich Eifersucht erregt und die Veranlassung von Zänkereien wird, kann mir nicht fehlen. Dann lasse ich einen Soldaten aus Italien kommen, der sich in die Dame, welche die Hauptrolle hat, verliebt. Diese, um ihren Geliebten zu ärgern, muß den Neu-Angekommenen anscheinend begünstigen. Nun speit der eifersüchtige Galan Feuer und Flammen; er klagt dem Freunde seinen

Jammer und ich bringe ihn so weit, daß er beinahe den Verstand verliert, wofern ich ihn nicht wirklich von Sinnen kommen lasse, wobei er sentenzenreiche Liebesphrasen declamiren muß; auf keinen Fall aber kann ein Duell vermieden werden. Als die Beiden eben die Schwerter ziehen wollen, werden sie von den Anderen, welche ihnen nachgefolgt sind, daran behindert; der Gracioso nämlich, der eine Memme ist, aber doch mit seinem Muthe renommirt, hat ihr Vorhaben verrathen. Der Vater des Beleidigten sucht nun den Sohn von seiner Leidenschaft abzubringen, da die Geliebte zwar von guter Geburt, aber arm ist; er sinnt deshalb darauf, ihn mit der Schwester des Freundes zu verheirathen und bereitet die Vermählung vor, ohne daß er die Betheiligten von dem Plan unterrichtete, die indessen durch Vermuthungen bald dahinter kommen. Als die Sache sich so ernst gestaltet, nehmen die Liebenden die Masken ab und es enthüllt sich, daß die Liebe der Dame zu dem fremden Soldaten nur fingirt gewesen ist. Die abgekartete Heirath muß daher unterbleiben, da das entzweite Paar sich versöhnt und alsbald Hochzeit machen will; der Vater will aus der Haut fahren, aber läßt sich durch die Bitten der Umstehenden besänftigen. Doch, hört nur weiter, wie ich es anfange, auch die Nebenpersonen zufrieden zu stellen. Es ergibt sich, daß der Soldat ein Bruder des Verlobten ist, der sich schon als Knabe in den Krieg begeben hat; hierdurch entsteht natürlich große Freude, und der Wiedergefundene muß sich mit der Schwester des Freundes, oder besser gesagt, mit der, welche sitzen geblieben ist, verheirathen. Nun würde es aber unmenschlich sein, wenn die glücklichen Brüder nicht wieder eine Schwester hätten, mit der sie dem

Freunde, der sich doch auch gern vermählen möchte, aushelfen könnten; endlich versteht es sich von selbst, daß der Gracioso das Kammermädchen heirathet, und hiermit ist die Comödie zu Ende.

Der Magister. Ihr wißt sehr artig zu scherzen. Da habt Ihr ohne weitere Umstände und in einem Nu vier Heirathen zu Stande gebracht; aber eine Figur von großer Wichtigkeit habt Ihr doch noch vergessen, nämlich den Vejete oder Escudero, den gebornen Feind des Gracioso.

Don Luis. Das wäre hübsch, wenn mir ein so lustiger Kerl im Tintenfasse stecken bliebe; nein, ich werde ihn im Gegentheil sehr häufig auftreten und sich mit seinem Gegner zanken lassen. Der Alte muß sich wie ein Hidalgo geberden und hierdurch so wie durch sein schlechtes Aeußere dem Gracioso vielen Stoff zu Spöttereien geben, während dieser wieder von dem Escudero mit den Titeln Pferdejunge, Memme und Trunkenbold beehrt wird. Dies Alles will ich schon so zurichten, daß es vielen Spaß machen muß. Was das Reden anlangt, so wäre es doch kümmerlich, sich so sehr einzuschränken; was liegt den daran, ob auch mehr als vier oder fünf Personen zugleich sprechen, ob die Verse Quintillen sind oder nicht? Nein, ich lasse nöthigen Falls Hundert zur selben Zeit reden, denn je größer der Lärm ist, desto mehr wächst das Gelächter im Publikum. Fünf bis sechs Romanzen bringe ich auf jeden Fall an, und warum nicht auch fünfzig Terzette? Sonette sollen nur hier und da, und nicht mehr als sieben vorkommen; bei Beschreibungen werde ich mich nicht enthalten können, einige prachtvoll klingende Octaven anzu-

bringen; und wie sollte ich bei Liebeserklärungen oder gar bei Monologen auf zehn bis zwanzig Liras verzichten? Wie sollte ich mich des Privilegiums begeben, auch die bequemen reimlosen Jamben anzuwenden, in denen man jeden Gedanken eben so leicht, wie in Prosa, ausdrücken kann? Kurz, ich werde ganz und gar in der Weise schreiben, welche allgemein angenommen ist. Es scheint, daß Ihr (verzeiht mir dies!) in Eurer Art, diese Dinge anzusehen, etwas den alten Leuten gleicht, welche immer die Vergangenheit loben, aber die Gegenwart und namentlich die Jugend tadeln. Die Welt ist nun einmal dieser Gattung von Schauspielen zugethan, ergötzt sich an ihr und lacht über sie: was können wir Wenige gegen so Viele ausrichten? Ist es weise, sich einem solchen brausenden Strom Geschmacks entgegenzustemmen?

Doctor. Nein, gewiß nicht, sondern man muß mit ihm schwimmen. Aber wenn dies Eure Absicht ist, warum laßt Ihr mich dann Zeit und Worte bei Rathschlägen verschwenden, die Euch nichts nützen können, weil Ihr sie nicht anwenden wollt?

Laßt uns nun annehmen, Ihr hättet die Comödie geschrieben (mit oder ohne Kunst) welchen Weg würdet Ihr dann einschlagen, um sie zu ihrem Ziel, d. h. zur Aufführung zu bringen?

Don Luis. Auch bei solcher leichten Sache seht Ihr Schwierigkeiten? Ich würde einen der besten Theaterdirectoren der Residenz rufen lassen, ihm von dem Studium und der Arbeit sprechen, die ich auf meine Comödie verwandt hätte, und ihn durch einige Schmeicheleien zu gewinnen suchen; denn das ist auch bei dergleichen Leuten nöthig,

um ein gutes Geschäft mit ihnen zu machen. Ich würde seine Truppe loben, ihm sagen, wie allgemein beliebt sie sei und ihn durch diese und andere Mittel günstig für mich zu stimmen suchen. Bevor ich das Manuscript hervorzöge, würde ich ihm andeuten, wie viel Vertrauen ich zu seiner Kennerschaft und seinem guten Urtheil hegte, und wie ich hierdurch bewogen würde, diese meine erste Arbeit, dies geliebte und einzige Kind meines Geistes gerade ihm anzubieten.

Magister. Ein Gericht, das so viele Zubereitung erfordert, muß nicht sehr schmackhaft sein; eine Einleitung mit einer so langen Anrede würde bei mir Verdacht erregen.

Doctor. Und sagt mir, glaubt Ihr denn, daß irgend ein Schauspieldirector zu einem unbekannten Poeten in's Haus kommen würde? Da irrt Ihr Euch sehr; selbst wenn Ihr Euch zu ihm begeben wollt, wird Euch das Glück, von ihm angenommen zu werden, erst nach langem Warten und vielen Bemühungen zu Theil. Jetzt handle ich nicht von der Kunst, Comödien zu schreiben, sondern von den Schwierigkeiten, die Ihr zu überwinden habt, wenn Ihr sie zur Aufführung bringen wollt; schenkt mir darum ein Weilchen Eure Aufmerksamkeit, und nehmt Euch das, was ich Euch sagen werde, nicht allzu sehr zu Herzen. Es gibt auf der ganzen Welt nichts so Mühseliges, wie das Noviziat und erste Auftreten eines Comödien-Poetleins. Die Mitglieder dieser bösen Sekte sind entweder entschlossen und frech, oder bescheiden und furchtsam. Die Unverschämtheit der Ersteren bedarf vielleicht keiner weiteren Fürsprache, sondern sie wissen sich selbst in die Schauspieler-Congregation einzuführen. Wer besonders dreist

ist, sagt dem Direktor, er wolle ihm die famoseste Comödie vorlesen, die je auf irgend einem Theater gespielt worden sei. Er rühmt die Trefflichkeit des Plans, streicht die darin vorkommenden Bühneneffekte heraus, lobt die Verse, erhebt vor Allem das Belustigende der Späße, und beginnt, mögen die Umstehenden nun wollen oder nicht, sein gerühmtes Stück in hochtrabender Weise vorzutragen. Er bemerkt mit großer Genauigkeit das Auf- und Abtreten der Figuren und besonders die Verschiedenheit der Trachten, aber er erwartet nicht, daß die Anderen sein Werk rühmen, sondern überhäuft es selbst mit den übertriebensten Lobsprüchen. Unterdessen treten sich die Zuhörer auf die Füße, stoßen sich mit den Ellenbogen an und lachen über die drollige Figur; der Vorleser aber glaubt, daß dies Gelächter durch die Spaßhaftigkeit seiner Einfälle erregt werde, und vermehrt durch seine eigne Heiterkeit noch die der Anderen. Einige gibt es, bei denen der Vorwand, man sei behindert, weiter zuzuhören, nichts hilft, indem sie ihre Vorlesung mit solcher Hartnäckigkeit fortsetzen, daß sie sich bis zum Laus Deo [179]) durch nichts unterbrechen lassen. Endlich belohnt man denn den Dichter für seinen Schweiß und seine Arbeit durch allgemeine Redensarten voll lügenhafter Lobeserhebungen; man hält ihn Wochen und Monate lang hin und macht zuletzt die Fristen immer länger, bis der anmaßende Bühnen-Aspirant müde wird, von Neuem anzufragen, wofern er sich, die eigentliche Bewandtniß ahnend, nicht schon früher zurückgezogen hat. So viel

[179]) Eine Formel, welche damals die Autoren gewöhnlich an den Schluß ihrer Manuscripte setzten.

von denen, welche sich ohne alle Verlegenheit, ohne begehrt worden zu sein, selbst einzuführen wissen; jetzt laßt uns von den Bescheidenen reden, deren Qual viel größer ist, weil sie länger dauert. Ich habe Einen von diesen gekannt (sein Name schwebt mir auf der Zunge), der das Haus eines Theaterdirectors so eifrig umschlich, wie nur der zärtlichste Galan das seiner Dame. Aber gewöhnlich scheitern die kühnsten Anstrengungen eines Solchen schon im Beginn; denn kaum hat er sich ein Herz gefaßt und will einen Schritt thun, so halten ihn sein Mangel an Gewandtheit, die Fremdheit der Leute und die Schwierigkeit, seine Sache anzubringen, zurück. Diese Unentschlossenheit dauert denn so lange, daß Viele, die keinen Fürsprecher haben, fort und fort schreiben und ihre Comödien in einen Kasten verschließen, so wie der Geizige seine Doublonen verwahrt und aufhäuft. Deshalb haben Viele große Haufen von Stücken liegen, von denen sie hoffen, sie mindestens auf dem Theater von Josaphat aufgeführt zu sehen, wo es ihnen in keinem Falle an Zuhörern fehlen wird [180]. Andere sind glücklicher, indem sie entweder Freunde haben, die ihrer Verlegenheit zu Hülfe kommen, oder mit hochstehenden Personen in Verbindung stehen, deren Autorität und Einfluß sie anwenden, um einen unglücklichen Director zu einem gesteinigten St. Stephan zu machen. Die erste Classe tritt mit mehr Zahmheit auf; der Freund erscheint als Botschafter in der unheilvollen Mission; er rühmt das Genie seines Schützlings, preist die Trefflichkeit seines

[180]) Dies ist vielleicht eine Stichelei auf die späteren Comödien des Cervantes.

Styls (obgleich dieser bisher ganz unbekannt ist), vergißt nicht, die Geschicklichkeit hervorzuheben, mit der er seine Stoffe zu wählen wisse, kurz, macht ihn an Eleganz und Anmuth zu einem zweiten Lope, und bittet um Festsetzung einer Stunde, in welcher der neue Kämpfer seine Thaten produciren könne. Es wird ein Tag bestimmt, und als der Zeitpunkt da ist, finden sie das ganze Conclave mit Wahlmännern besetzt, weil der Director anführt, er könne sich nicht entschließen, ein Stück anzunehmen, ohne das Gutachten seiner Gefährten einzuholen. So fängt denn das arme Lämmlein an, sein Werk in Gegenwart aller dieser Wölfe vorzulesen. Solche öffentlichen Akte sind fürchterlich. Wie schrumpft da der Muth zusammen, wie verstummt da die Zunge, wie bange klopft da das Herz! Läßt sich auf der ganzen Welt eine Menschenclasse denken, die einfältiger wäre und mehr Dummheiten beginge, als die Schauspieler? Gewiß nicht, und doch werden selbst ganz verständige und gebildete Leute in ihrer Gegenwart verlegen und so verzagt, daß sie kaum eine Sylbe hervorbringen können. Zuletzt kommt es mit dem Lesen etwas mehr in Gang, und wenn das Werk von der Art befunden wird, daß man es mit einigen Abkürzungen oder Hinzufügungen für aufführbar hält, so schreiben sie ihre Bemerkungen an den Rand; wenn es aber gänzlich verworfen wird, so hören sie nur die erste Jornada, oder höchstens auch noch die zweite an und schicken den Verfasser mit dem Reste von dannen, wofern sie nicht dem Introductor mehr Rücksicht schuldig zu sein glauben. Im letzten Falle sagen sie dem Neuling, sie würden seine Comödie sehr gern aufführen, wenn es ihnen nicht an Zeit fehlte, sie einzustudiren; leider müß-

ten sie bald abreisen; aber der Director der sie erhalte, könne sich sehr glücklich preisen, da sie ihm ohne Zweifel viel einbringen werde. Dann ermuthigen sie ihn, doch ja die Feder nicht ruhen zu lassen, da es Schade sein würde, wenn er die Theater nicht durch vielfache Erzeugnisse seines vorzüglichen Talents zierte. Diese Schmeicheleien fallen nun dem Getäuschten überaus angenehm in's Ohr, und er erzählt überall, wie großen Beifall sein Stück gefunden habe und wie nur die baldige Abreise der Schauspieler dieselben abhalte, es einzustudiren und aufzuführen. So wandert er denn von Director zu Director und quält seine Freunde, sich für ihn zu verwenden, obgleich einige derselben gleich bei der ersten Einschiffung die Klippe gewahr werden und sich mit dieser oder jener Entschuldignng aus der Verlegenheit ziehen. Diejenigen, welche von vornehmen Personen unterstützt werden, erreichen zum wenigsten das erste Mal ihre Absicht; denn da die Bitte des Mächtigen ein Befehl ist, so gehorchen die Schauspieler ohne Widerrede und bereiten sich geduldig auf den wüthenden Sturm vor, der ihrer wartet. Nun muß man die Emsigkeit und das Behagen sehen, womit der Urheber ihrer bevorstehenden Schmach und Steinigung den Proben beiwohnt. Die Spieler platzen fast vor Begier, ihm zu sagen, er sei ein impertinenter Mensch, ein Dummkopf, kurz, ein schlechter Dichter; aber die Furcht vor einer Kopfwunde oder der Gedanke an den, welcher diese Last auf sie gebürdet hat, hält sie davon zurück. Zuletzt, wenn es sich zeigt, daß die Sache übel ausfällt, bewegt denn der Jammer der Unglücklichen selbst den, der den Befehl ertheilt hat, zum Mitleiden; der Fürsprecher bedauert, daß die armen Comödianten durch

seine Schuld Verfolgung und Schiffbruch leiden müssen, und verschont sie deshalb für die Zukunft mit ähnlichen Zumuthungen; denn wer sollte so hartherzig sein, daß er ihnen nach solcher Erfahrung noch zum zweiten Mal ein Gleiches auferlegte? — Nun bitt' ich Euch, ob so viele Schwierigkeiten nicht dem Apollo selbst die Lust zum Schreiben benehmen könnten? Und sagt selbst, ob ich nicht Recht habe, wenn ich Euch von dieser Beschäftigung abzubringen suche, an der man am Ende doch den vollkommensten Ekel bekommt. Wir wollen einmal annehmen, die Comödie wäre in jeder Hinsicht vollkommen gerathen, die Intrigue fände großen Beifall, die Verse zeichneten sich durch Wohlklang, die Scherze durch Witz und Munterkeit aus: so würde die Arbeit doch nur mit einem lauen „sie ist gut" belohnt werden; denn es ist fast unmöglich, so viele verschiedene Launen zu befriedigen. Nach Allem, was ich angedeutet habe, halte ich es für eine Unbesonnenheit, sich auf diese Art dem Publikum Preis zu geben.

Don Luis. Nein, Ihr rathet mir vergebens ab; ich werde dieses Gespenst, welches man Furcht nennt, zu besiegen suchen; ich will mich auf dieselbe Kunst werfen, in der Andere eine solche Meisterschaft erlangt haben, daß sie in acht Tagen oder in noch kürzerer Zeit eine Comödie zu Stande bringen.

Doctor. So sei es zur guten Stunde! Thut, was Ihr wollt, von jetzt an werde ich Euch keinen Widerstand mehr leisten. Es thut mir leid, Euch mit meinen Rathschlägen zur Last gefallen zu sein; aber vielleicht werdet Ihr es eines Tages beklagen, daß Ihr nicht auf sie gehört habt. Gibt es einen größeren Schmerz, als gedemüthigt

und beschämt dazustehen, wenn die Sache nicht den gewünschten Erfolg gehabt hat? Dann möchte derjenige, der, von ungestümem Drange geführt, sich selbst ins Verderben gestürzt hat, lieber nicht geboren sein. Der Hang zur Poesie ist doch wunderbar! Er ist so mit der Seele verwachsen, daß diese eher den Körper verläßt, als er das Herz. Er wird zuerst wie ein kleiner, schwacher Knabe geboren, aber wächst allmälig, bis er die Gestalt und die Kräfte eines Riesen bekommt; er bemächtigt sich der ganzen Willenskraft und beherrscht die Seele so, daß sie sich ihm nicht mehr entziehen kann. Gesetzt, man schreibt eine Comödie und bringt sie zur Aufführung, so findet sie entweder Beifall oder Mißfallen. Wird sie gut aufgenommen, wer wird es unterlassen, eine zweite zu dichten? Behagt sie aber dem Publicum nicht, wie sollte man sich nicht bemühen, den Fehler gut zu machen? Ihr mögt es also anfangen, wie Ihr wollt, so werdet Ihr auf jeden Fall zu einem fortwährenden Farceur — verzeiht mir, ich wollte sagen Schauspieldichter, und das ist das größte Unglück von der Welt. Die verstockteste Sünderin thut doch zuletzt aus Furcht vor der Verdammniß Buße, aber habt Ihr jemals erlebt, daß sich ein Dichter bekehrt hätte? Habt Ihr ihn je auch nur einen Augenblick von seiner Hartnäckigkeit weichen sehen? In allen Lebensaltern wird er von dem nagenden Wurm der Poesie belästigt; als Knabe, als Jüngling, als Mann und als Greis, am Morgen, am Mittag, am Abend und bei Nacht treibt er nichts als Versemachen; für ihn gibt es nichts als Romanzen, Sonette, Decimen, Liras, Octaven u. s. w.

So weit Suarez de Figueroa. Aber seine Warnun-

gen waren so sehr wie möglich in den Wind gesprochen. Der Drang, Schauspiele zu schreiben, war noch im Wachsen begriffen; die Zahl der neu auftretenden Comödiendichter mehrte sich von Jahr zu Jahr und die meisten derselben suchten auch in der Fruchtbarkeit dem Lope de Vega nachzueifern. Es kann nicht geläugnet werden, daß die immer steigende Fluth von Stücken, welche das spanische Theater überschwemmte, durch viel Mittelgut angeschwellt wurde, allein man darf behaupten, daß selbst die schlechtesten Dramen dieser ganzen Periode nicht völlig auf jener untersten Stufe stehen, welcher die große Masse der Bühnenstücke in fast allen anderen Ländern angehört. Es waltete im damaligen Spanien ein gewisser dichterischer Geist, der sich von den höher Begabten auch den minder Berufenen mittheilte und dieselben mit Vorzügen ausstattete, welche ihnen unter weniger günstigen Umständen nicht erreichbar gewesen wären, und so findet sich nicht leicht ein Schauspiel aus Lope's oder Calderon's Zeit, in dem nicht irgend eine gute Eigenschaft, eine glückliche Erfindung, eine feurige Einbildungskraft oder wenigstens der Glanz der poetischen Diction Lob verdiente. Aus der großen Masse der Concurrenten aber hoben sich mehrere hervor, welche als Dichter ersten Ranges durch alle Jahrhunderte bis auf die späteste Nachwelt fortleben werden, und wiederum Andere, die bei beschränkteren Mitteln doch einzelne höchst ausgezeichnete Werke hervorgebracht haben, wegen deren ihnen für immer ein ehrenvolles Andenken gesichert ist. Wir werden diese vorzüglicheren unter den spanischen Dramatikern nun weiter kennen lernen, und zwar hier zunächst diejenigen, welche den Höhenpunkt ihrer Kunst noch bei Lebzeiten des Lope de Vega erreichten.

Diego Ximenez de Enciso.

Dieser Dichter, den man nicht mit dem etwas späteren Bartholomé de Enciso verwechseln darf, war aus Sevilla gebürtig. Ueber sein Leben ist nichts aufgezeichnet worden [181]). Da er schon in der oben erwähnten Schrift des Antonio Navarro, sowie in der Reise zum Parnaß erwähnt wird, so muß seine Geburt spätestens in das letzte Drittel des sechszehnten Jahrhunderts fallen; doch scheint er noch bis ziemlich tief in das siebzehnte hinein für die Bühne geschrieben zu haben, denn sein Name kommt in der großen Sammlung von Comedias escogidas, deren erster Band 1652 erschien und in welcher, mit wenigen Ausnahmen, nur lebende Dichter berücksichtigt wurden, noch mehrfach vor. Die Zahl seiner Stücke, wenigstens der noch vorhandenen, ist nicht sehr bedeutend; aber einigen darunter gebührt eine ganz besondere Beachtung.

Enciso verdient unter allen spanischen Dramatikern vorzugsweise den Namen des Charactermalers. Er dringt seinen Figuren mit schärfster Beobachtuug in's Innerste der Seele, um dort die Quellen ihrer Schwächen und Tugenden zu entdecken; er belauscht sie in den geheimsten Regungen ihres geistigen Lebens und legt seine psychologischen Wahrnehmungen mit großer Sorgfalt und Ausführlichkeit zur Schau. Auch andere spanische Schauspieldichter haben freilich die Characterzeichnung keineswegs vernachlässigt; aber

[181]) In den Hijos ilustres de Sevilla, por D. Fermin Arana de Vallora. Sevilla, 1791, wird sein Name übergangen.

daß sie von ihnen mit gleicher Absichtlichkeit behandelt und in den Vordergrund gestellt würde, wie bei Enciso, davon kommen nur wenige einzelne Fälle vor.

Am glänzendsten entfaltet sich diese Eigenthümlichkeit unseres Autors in den Dramen **El principe D. Carlos** und **La mayor hazaña de Carlos V.**, zwei wahrhaft großartigen historischen Gemälden von edelster und würdigster Haltung. In dem ersteren sind die Charactere Philipp's II. und des Prinzen D. Carlos mit scharfen Zügen in lebendiger Individualität geschildert. Das Bild des Königs ist freilich etwas in's Schöne gemalt und mit einer, der geschichtlichen Wahrheit zuwiderlaufenden, Würde ausgestattet; allein, wenn man diese Auffassung, die einem Spanier des siebzehnten Jahrhunderts gewiß nicht verübelt werden kann, einmal zugibt, meisterhaft vollendet zu nennen. Der Prinz erscheint — sehr verschieden von dem D. Carlos, den die träumende Phantasie der neueren Zeit erschaffen hat, aber gewiß in mehr Uebereinstimmung mit den historischen Zeugnissen — als ein launenhafter und übermüthiger Wüstling, als ein Tyrann aller seiner Untergebenen, dessen Tod vor dem Regierungsantritt ein wahres Glück für Spanien ist. In der Darstellung seines ausgelassenen Treibens sind viele einzelne, offenbar durch Tradition überlieferte, Anekdoten und Züge aus seinem Leben benutzt, aus denen der Geschichtschreiber ein neues und interessantes Licht über letzteres verbreiten könnte. Wir können hier auf diese Einzelheiten nicht eingehen und nur den Hauptgang der Handlung andeuten. D. Carlos, der sich in der Nähe des Vaters beengt fühlt und sich von diesem tyrannisirt glaubt, hat mit einem Niederländer, Mons de

Monteni, den Plan geschmiedet, nach Flandern zu entfliehen und sich dort an die Spitze der Aufrührer zu stellen. Während er den günstigen Moment erwartet, um sein Vorhaben in's Werk zu setzen, gibt er sich wilden Ausschweifungen hin, denen er seit lange nachgehangen hat und durch die seine Gesundheit schon früh geschwächt worden ist. Er hat eine heftige Leidenschaft für die schöne Doña Violante gefaßt; diese aber, die schon verlobt ist, weist seine Anträge mit Verachtung zurück, weshalb er beschließt, mit Gewalt zum Ziel seiner Wünsche vorzudringen. Die Schöne wird durch List in das Gemach des Prinzen gelockt; hier sieht sie sich anfänglich allein in der Dunkelheit (denn Carlos wird durch eine andere Verwicklung behindert, am Orte zu sein); sie beginnt, zu ahnen, daß sie betrogen sei, und sucht verzweiflungsvoll einen Ausgang; in der Ferne hört sie die bangen Rufe und das Aechzen eines Sterbenden, was ihr Entsetzen noch vermehrt; endlich gelingt es ihr, zu entrinnen. Gleich darauf tritt der Prinz auf, in der Erwartung, die Geliebte zu finden und die lang ersehnte schöne Stunde zu feiern. Er begibt sich nach vergeblichem Suchen in eine andere Halle des Palastes; hier erblickt er eine Gestalt, die er, da die Dunkelheit nur undeutlich zu sehen verstattet, für Doña Violante hält; da treten Diener mit Fackeln auf, und der Prinz sieht statt der erwarteten Geliebten seinen Mitverschworenen, Mons de Monteni, erdrosselt und als Leiche vor sich. Diese Scene ist zwar ein Theaterstreich, aber unbestreitbar von eminentem Effekt. Der Todte trägt ein Papier in der Hand, auf welchem die Ursache seiner Bestrafung angegeben und zugleich eine Warnung für den Prinzen beigefügt ist. Der verhaltene Grimm des D. Car-

los bricht nun in offene Wuth aus; er macht einen Mordversuch auf den Herzog von Alba, auf den er wegen der ihm vom König geschenkten Gunst besonders erbittert ist; dennoch zeigt der Vater dem Sohne statt gerechter Strenge nur Milde, bis er zuletzt genöthigt wird, denselben verhaften zu lassen, um ihn von neuen, noch größeren Frevelthaten abzuhalten. Hier im Kerker nun bricht das ganze Wesen des Prinzen unter dem Uebermaße der Affecte zusammen; während er, theils von Ingrimm, theils von Schmerz und Reue zerrissen, auf dem Krankenbette liegt erscheint ihm eine Gestalt, ganz sein eignes Ebenbild, aber mit todtenbleichem Antlitz, eine zerbrochene Krone in der Hand, und sagt ihm sein nahes Ende voraus. Zugleich wird ein Gesang von Geisterstimmen vernommen, welcher ihm verkündet, daß ihm in den Gerichten Gottes der Thron und das Leben abgesprochen worden sei — eine hochpoetische Scene. Carlos liegt wie vernichtet da; der König eilt herbei und wird Zeuge der letzten Augenblicke seines Sohnes, den er, wie schwer sich derselbe auch an ihm vergangen, doch mit väterlicher Zärtlichkeit betrauert.

Das historische Drama **La mayor hazaña de Carlos V**, welches die Abdankung Karl's V. und sodann sein Leben und Sterben im Kloster St. Just behandelt, steht dem vorigen durchaus nicht nach und hat verschiedene Scenen aufzuweisen, die an Großartigkeit, so wie an Glanz und Pracht der Färbung ihres Gleichen suchen. Vorzüglich glänzt in diesem Stücke das herrlich vollendete Characterbild des Kaisers und daneben die mit reizender Frische dargestellte Figur des jungen D. Juan d'Austria.

Die übrigen Schauspiele des Enciso, so weit wir die-

selben kennen, wie **El Gran Duque de Florencia, Juan Latino** u. s. w., haben mehr oder weniger an den Vorzügen der obengenannten Antheil, ohne, nach unserem Bedünken, ganz auf derselben Stufe zu stehen, wie diese.

Juan Perez de Montalvan [182])

war Sohn eines Buchhändlers zu Madrid, wo er im Jahre 1602 geboren wurde. Er scheint von Jugend auf die besondere Zuneigung des Lope de Vega besessen zu haben und in dessen Familie wie ein Sohn des Hauses angesehen worden zu sein. Die Gönnerschaft des großen Dichters mochte ihm wesentlich nützen, als er in seinem siebzehnten Jahre anfing, für das Theater zu schreiben; er sah seine ersten Versuche beifällig aufgenommen, und fuhr nun auf der betretenen Bahn mit solchem Eifer fort, daß er von 1619 bis 1638 nahe an hundert Comödien auf die Bühne brachte [183]). Montalvan trat im Alter von dreiundzwanzig Jahren in den geistlichen Stand und wurde bald darauf zum apostolischen Notar bei der Inquisition ernannt. Er schrieb außer seinen Schauspielen noch verschiedene andere Werke, namentlich eine Sammlung von

[182]) Baëna, Hijos ilustres de Madrid. — N. Antonio.

[183]) Die Sammlung von Montalvan's Schauspielen (Comedias de Juan Perez de Montalvan, Tomo I. Alcala 1638, Tomo II. Madrid 1639, und später beide Bände zusammen Valencia, 1652) enthält nur 24 Titel; viele andere sind aber noch in einzelnen Drucken vorhanden.

Novellen, die sehr vielen Beifall fand, und ein wunderliches Buch, das er **Para todos** betitelte, ein Quodlibet von Erzählungen, Comödien, Autos, moralischen und religiösen Betrachtungen u. s. w. [184]). Den meisten seiner Schriften wurde die Gunst des Publikums im hohen Grade zu Theil, wie die vielen Auflagen beweisen, welche davon erschienen sind; doch fehlte es ihm auf seiner literarischen Laufbahn auch nicht an Verdrießlichkeiten, indem er mehrere bekannte und beliebte Schriftsteller zu erbitterten Gegnern hatte. Der unversöhnlichste unter diesen war der berühmte Francisco de Quevedo Villegas [185]), der ein eignes Libell „gegen den Doctor Juan Perez de Montalvan, graduirt man weiß weder wo, noch in welchem Fache" herausgab.

[184]) Die älteste Ausgabe ist: **Huesca, 1633.** Unter den mannigfaltigen Bestandtheilen, welche dieses Werk zusammensetzen, ist auch ein Verzeichniß von berühmten, aus Madrid gebürtigen, Schriftstellern und Dichtern, welches für die spanische Literaturgeschichte Werth hat, indem sich daraus die Lebenszeit vieler Autoren bestimmen läßt, für welche es uns sonst an jedem chronologischen Anhaltspunkte fehlen würde.

[185]) Folgende Anekdote verdient aufbewahrt zu werden. Quevedo und Montalvan befanden sich einst bei Hofe, wo ein Gemälde von Velasquez ausgestellt war und betrachtet wurde. Das Bild stellte den heiligen Hieronymus dar, wie er von Engeln gegeißelt wird, weil er profane Bücher gelesen. Montalvan, vom König aufgefordert, improvisirte die Verse:

Los angeles a porfia
Al Santo azotes le dan
Porque a Ciceron leia ....

worauf Quevedo, ihn unterbrechend, die Strophe folgender Maßen beschloß:

Cuerpo de Dios, que seria
Si leyera à Montalvan.

Hier wird der arme Doctor übel mitgenommen; es heißt von ihm, er lebe von den Abschnitzeln der Comödien des Lope de Vega, und sei Priester geworden, um sein Vorbild in allen Stücken nachzuahmen; er habe sich den Doctortitel beigelegt, damit er mit Mira de Mescua verwechselt würde, habe dem Villaizan eine ganze Comödie gestohlen u. s. w. Das **Para todos** wird ein Mischmasch von allem Möglichen genannt; es sei weniger ein Buch, als eine Kutsche von Alcalá nach Madrid, in welcher Leute von allen Altern uub Ständen gedrängt neben einander säßen. Heftiger Tadel trifft besonders die Comödien **De un castigo dos venganzas** und **El segundo Seneca**, so wie das Auto **El Polifemo**. Am Schlusse der Schrift findet sich noch ein „Schreiben an Montalvan, als man ihm eine Comödie ausgepfiffen hatte,“ welches hier einen Platz finden möge:

„Alle Menschen sind sterblich, Herr Doctor Montalvan, und daher müssen sich auch die komischen Dichter darauf gefaßt machen, ihre Comödien ausgepfiffen zu sehen. Wenn in einem Schauspiel viele Coulissenkünste vorkommen und diese durch Schuld des Maschinisten verunglücken, so wird ja letzterer ausgepfiffen, und nicht der Dichter! Aber glauben Sie nur nicht, das Pfeifen sei ein Zeichen des Mißfallens gewesen; nein, es waren vielmehr Alle so erfreut über das Stück, daß sie ihm dieselbe Aufnahme bereiteten, wie den Stieren im Circus. Wer hätte Ihnen, als sie es mit so vielem Selbstvertrauen schrieben, wohl gesagt, daß es eine solche Stier-Comödie werden und unter Pfeifen, Zischen und Geschrei sterben würde. Glauben Sie mir, ich hielt es schon für eine üble Vorbedeutung,

als ich die vielen Bretter sah, welche für die Maschinerien herbeigeschafft waren; denn ich dachte dabei gleich an die Schranken im Circus und daß das Volk zu entschuldigen sein würde, wenn es die Aufführung in ein Stiergefecht verwandelte. Sie hätten sich hüten sollen, in Ihrem Schauspiel Trompetenstöße anzubringen; denn Sie wissen doch wohl, daß dies im Circus das Signal ist, wenn dem Stier die Kniekehlen durchgeschnitten werden sollen. Die Weiber waren die Ersten, welche das Pfeifen begannen; hierdurch aufgefordert, ließen die Mosqueteros ihr Kleingewehrfeuer los; und Ihre Comödie starb halb wie ein Stier unter Zischen und Pfeifen, halb wie ein tapferer Soldat unter Flintenschüssen. Es war ein Aufruhr des ganzen Volkes, wobei die Weiber die Anführer bildeten. Gott erhalte Ihnen, ich meine nicht das Leben, sondern den Verstand, denn der letztere läuft nach einem solchen Vorfall am meisten Gefahr."

Unser Dichter starb im Jahr 1638, nachdem er ein halbes Jahr zuvor, wahrscheinlich in Folge allzu angestrengter Arbeit, das Unglück gehabt hatte, in Wahnsinn zu verfallen. Sein früher Tod erregte große Theilnahme und ward von den berühmtesten spanischen Dichtern in einer Sammlung von Trauerliedern besungen.

Montalvan genoß als Dramatiker eines bedeutenden Rufes und hat sich bis auf die neueste Zeit im Andenken seiner Landsleute lebendig erhalten. Man kann diese Bevorzugung, welche ihm vor anderen trefflichen, aber beinahe in Vergessenheit gerathenen Dichtern zu Theil geworden ist, nicht ganz gerecht nennen. Montalvan's Dramen haben zwar ihre Vorzüge, jedoch keine so glänzenden und entschie-

denen, daß sie in die Reihe der Schauspiele von erstem Range gestellt werden dürften. Sie sind bald mehr, bald minder der guten Eigenschaften theilhaftig, welche die besseren Werke aus der Blüthenperiode des spanischen Theaters auszeichnen, aber sie heben sich durch keine besondere Trefflichkeit aus der Masse hervor. Man vermißt in ihnen den starken und mächtigen Hauch der Poesie, der die Seele ergreift und unwiderstehlich mit sich fortreißt, die siegreiche Kraft des Genius, die sich unmittelbare Anerkennung erzwingt. Auch war der Geist dieses Autors nicht selbstständig genug, um eine eigne Sphäre zu erschaffen, in welcher er wie in seinem Eigenthum hätte schalten können; er ward vielmehr bald von diesem, bald von jenem Einflusse beherrscht und lieferte mithin Productionen, welche immer, und nicht zu ihrem Vortheil, an fremde Vorbilder erinnern. Seine Werke zeichnen sich daher durch keine individuellen Characterzüge, gewiß wenigstens durch keine von der lobenswerthen Art aus, und es läßt sich kaum eine andere Eigenthümlichkeit angeben, an der sie zu erkennen wären, als die fade und gespreizte Geschwätzigkeit, der rhetorisch aufgeputzte Styl bei innerer Leerheit.

Das Vorbild, welches Montalvan mehrentheils nachgeahmt hat, ist offenbar Lope de Vega. Aber hätte er diesem nur mit Ernst und Eifer nachgestrebt! Hätte er, im vollen Bewußtsein der Trefflichkeiten seines Musters, sich besonders diese anzueignen gesucht! Hätte er die eigenen Gaben durch treuen Fleiß und sorgfältige Pflege auszubilden getrachtet und sich namentlich bemüht, seinen Werken mit Aufwendung aller seiner Kräfte jene Abrundung und Kunstvollendung zu geben, die Lope de Vega wie im Fluge

zu erhaschen vermochte! Aber nichts von allem Diesem läßt sich dem Montalvan nachrühmen. Er schätzte, wie es scheint, das Verdienst des großen Meisters mehr nach der Quantität, als nach der Qualität seiner Werke und glaubte, ihm an Dichtergröße nahe zu kommen, wenn er in der Schnelligkeit der Composition mit ihm wetteiferte. Aber nur dem „Wunder der Natur“ war es gegeben, Polygraph und Dichter im höchsten Sinne zugleich zu sein; jeder Andere, der sich nach Aehnlichem gelüsten ließ, mußte Monstrositäten erzeugen — und Montalvan ist diesem Schicksal in der Mehrzahl seiner Werke nicht entgangen. Freilich findet sich Einiges von ihm, was mehr Achtung in Anspruch nimmt — allein diese reiflicher überlegten und sorgfältiger ausgeführten Arbeiten gehören bei ihm zu den Ausnahmen und man thut ihm schwerlich Unrecht, wenn man behauptet, er habe mehrentheils auf's Gerathewohl hin gedichtet, ohne alles Streben, seine Kräfte zu concentriren. ohne allen Sinn für künstlerische Ausbildung. Denn den meisten seiner Schauspiele gebricht es ganz und gar an einem inneren Halt; sie bestehen aus einer Menge verschiedenartiger Auftritte, welche die Aufmerksamkeit an sich zwar fesseln, aber sie auf kein bestimmtes Ziel hinlenken und daher nur einen ganz unbestimmten und schwankenden Totaleindruck hinterlassen. Von einer eigentlichen poetischen Composition ist dabei gar nicht die Rede; Alles, was der Feder des Comödienschreibers auf ihrem eilfertigen Laufe in den Weg kommt, wird in das Stück aufgenommen, ohne Rücksicht, ob es zum Ganzen passe, oder nicht. Man kann diese Versündigung an der Würde der Poesie nicht scharf genug tadeln. Ueberdies fehlte es dem Montalvan an der Ener-

gie des Geistes, welche jeden Gegenstand lebendig auffaßt und bis in die Tiefe durchdringt, an dem poetischen Takt, der an allen Erscheinungen nur das hervorhebt, was der Aufmerksamkeit des Dichters werth ist; das ganz Triviale und Abgeschmackte wird mit derselben Ausführlichkeit behandelt, wie das Bedeutungsvollste; an die Stelle des wahren und treffenden Witzes tritt eine flache, geistlose Witzelei. Derselbe Mangel an Haltung, den die ganze Composition bekundet, zeigt sich denn auch in der Sprache, welche matt, wie mit gebrochenen Kräften, einherschleicht und den Mangel an innerer Würde schlecht durch eine pomphafte Phraseologie zu verdecken strebt.

Dieses allgemeine Urtheil, welches sich auf die Lesung von mehr als dreißig Schauspielen des Montalvan gründet, noch im Einzelnen zu bewahrheiten, möge uns erlassen werden; denn wenn es schon im Allgemeinen unerfreulich ist, sich lange bei Mittelmäßigkeiten aufzuhalten, so fühlt man auf einem Gebiete, wo noch so viel Treffliches unsere Aufmerksamkeit fordert, am allerwenigsten Neigung dazu. Wir begnügen uns deshalb, die Stücke zu betrachten, in denen Montalvan sich über sich selbst, wenn auch nicht zu der Höhe der vorzüglicheren spanischen Theaterdichter, erhoben hat, und unter den schwächeren nur einige, welche in irgend einer Hinsicht Bemerkenswerthes darbieten, namhaft zu machen.

In **Los Amantes de Teruel** ist ein Stoff behandelt, den schon Andres Rey de Artieda auf die Bühne gebracht hatte und der weiter von Vicente Suarez und von einem anonymen Dichter (im zweiten Bande der Comödien des Tirso de Molina) dramatisirt worden ist. Unter diesen

verschiedenen Bearbeitungen scheint uns die des Anonymus die vorzüglichste zu sein; aber die des Montalvan ist am berühmtesten geworden und allein auf der Bühne geblieben. Die zum Grunde liegende Begebenheit hat sich zur Zeit Karl's V. in der Aragonesischen Stadt Teruel zugetragen. Don Diego, ein edler, aber unbemittelter Jüngling, liebt die Doña Isabel, Tochter des reichen Don Pedro, auf's zärtlichste und sieht seine Liebe erwiedert, hat aber in Don Fernando einen Nebenbuhler, der von dem Vater des Mädchens bevorzugt wird und sich in seinen Absichten von Elena, einer Nichte des Hauses, unterstützt findet. Diese nämlich liebt selbst den Diego und bemüht sich deshalb, dem Letzteren jede Aussicht auf Isabella zu rauben. Diego wirbt, nach langen Zagen, bei D. Pedro um die Hand der Geliebten, wird anfänglich zurückgewiesen, erhält aber zuletzt, da er seiner Leidenschaft die feurigsten Worte zu leihen weiß, das Versprechen, daß Isabella während einer Zeit von drei Jahren und drei Tagen frei bleiben solle; wenn es ihm in dieser Frist gelinge, sich Reichthum zu erwerben, so stehe der gewünschten Verbindung nichts im Wege. Der Jüngling tritt in Kriegsdienste, um unter den Fahnen Karl's V. sein Glück zu versuchen; er macht die Expedition nach Tunis und die Kriegszüge in Italien mit und vollbringt Wunder der Tapferkeit, sieht sich jedoch für seine Thaten schlecht belohnt; die trübe Stimmung, in die er hierdurch geräth, wird noch durch den gänzlichen Mangel an Nachrichten von seiner Geliebten vermehrt. Schon sind die drei Jahre fast verflossen und er macht sich gefaßt, so arm, wie er sie verlassen, in seine Heimath zurückzukehren, als ihm endlich vom Kaiser selbst die gehoffte Belohnung

zu Theil wird. Inzwischen hat Isabella ihren Geliebten nicht vergessen; aber alle Briefe von ihr und an sie sind von der verrätherischen Elena aufgefangen worden. Die Treulosigkeit der Letzteren geht zuletzt so weit, daß sie einen aus Italien zurückgekehrten Soldaten besticht, eine falsche Nachricht von Diego's Tode zu verbreiten. Nun stellt sich der frühere Bewerber, Fernando, wieder ein. Isabella betrauert den Geliebten auf's tiefste, muß aber, da die Frist abgelaufen ist, dem Willen des Vaters Folge leisten und reicht, mit gebrochenem Herzen, dem Fernando ihre Hand. Eben ist die Hochzeit gefeiert worden — da kehrt der Todtgeglaubte zurück; unüberwindliche Hindernisse haben seine Ankunft über die bestimmte Zeit hinaus verzögert; das Wiedersehen ist schrecklich; Diego, der sich die Geliebte für immer entrissen sieht, gibt sich selbst den Tod, und Isabella sinkt, von der Gewalt des Schmerzes überwältigt, sterbend neben der Leiche ihres Jugendfreundes nieder, den sie noch mit ihren letzten Worten für ihren wahren Gatten erklärt. Diese Geschichte ist wohl in jeder, nur nicht ganz schlechten, Behandlung sicher, Theilnahme und Rührung zu erwecken, und Montalvan hat es in einzelnen, von Gluth und Leidenschaft erfüllten Scenen verstanden, die Sympathie mächtig in Anspruch zu nehmen, weshalb seinem Stücke eine bedeutende Wirkung gesichert bleibt; aber die Disposition des Ganzen ist äußerst mangelhaft und ohne Ebenmaß der Theile; die Handlung wird nicht straff genug zusammengehalten und in der Sprache kommen die schon gerügten Fehler des Dichters mehr als ein Mal auf grelle Art zum Vorschein.

La doncella de labor ist ein nicht übel erfundenes

Intriguenspiel, bei dem man es freilich mit der Wahrscheinlichkeit nicht sehr genau nehmen darf. Doña Isabel de Arellano, eine junge Dame aus der Provinz, hat bei'm bloßen Anblick des D. Diego de Vargas eine lebhafte Neigung für diesen gefaßt. Um ihn näher kennen zu lernen und zugleich zu prüfen, ob er ihrer Liebe werth und ein Mann von Muth und Entschlossenheit sei, ersinnt sie eine List. Sie gibt sich für eine verheirathete Dame aus, die von ihrem eifersüchtigen Gemahl verfolgt werde, und bringt verschleiert in das Zimmer des D. Diego, dessen Hülfe sie anspricht und den sie bittet, ihr momentan eine Freistatt in seinem Hause zu gönnen. Der Jüngling gewährt auf der Stelle, was die Ritterpflicht in solchen Fällen gebietet, und überreicht ihr, als er durch andere Angelegenheiten abgerufen wird, die Schlüssel seines Hauses, zum Zeichen, daß sie dort wie in ihrem Eigenthum schalten könne. Diego unterhält ein Liebesverhältniß mit einer anderen Schönen, der Doña Elvira, mit welcher er in der nächsten Scene ein Stelldichein im Prado hat; die Unterhaltung ist gerade dieses Mal besonders lebhaft und Elvira will deshalb den Geliebten noch in seine Wohnung begleiten; dieser kommt hierdurch in Verlegenheit, indem er seines Gastes gedenkt, weiß das Anerbieten geschickt abzulehnen und kehrt allein nach Hause. Kaum ist er hier eingetreten und hat ein Paar Worte mit seiner Schutzbefohlenen gewechselt, als er von Elviren, welche Argwohn geschöpft hat, überrascht wird; die Letztere geräth bei'm Anblick der Fremden in den heftigsten Affekt und erregt ihrerseits wieder die heftigste Eifersucht der Isabel. Mit diesem Imbroglio, das noch durch andere Vorkommenheiten

zu Theil wird. Inzwischen h... [illegible] ...iten sehen wir nicht vergessen; aber alle N... [illegible] sie ist auf den von der verrätherischen G... [illegible] bei Elviren zu Treulosigkeit der Letztere... [illegible] ...n Zwiespalt zwischen aus Italien zurückgek... [illegible] ...rn und zugleich Mittel Nachricht von Die... [illegible] ...n ihren Netzen zu fangen. der frühere Bew... [illegible] ...ast angetreten, so bietet sich ihr trauert den G... [illegible] ...ane in's Werk zu setzen. Diego ist abgelaufen i... [illegible] ...er ausgesöhnt und kommt, um sie nach reicht, mit ...ng abzuholen, von wo sie einen festlichen Eben is... ...ort vorüberkommen soll, ansehen wollen. Kaum geglar... ...abel dies vernommen, als sie ihre Zofe in Don An... ...go's Haus schickt (in welches sie durch die ihr über-W... ...erten Schlüssel zu jeder Stunde Eintritt hat), um dort ...rschleiert und als Dame verkleidet Elvirens Eifersucht von Neuem zu erregen. Der Anschlag gelingt und das Paar geht in heftigem Zwist aus einander. Nun weiß Isabel Diego's Neugier nach der Verschleierten rege zu machen und überbringt ihm Einladungen von dieser. Daß sie nun die Rolle der Letzteren übernimmt und als solche sein Herz fesselt, während sie auf der anderen Seite Elviren immer mehr gegen ihn einnimmt, und daß sie durch diese List endlich an's Ziel ihrer Wünsche gelangt, ist der sich von selbst ergebende weitere Verlauf des Stückes. Um die Unwahrscheinlichkeit, welche nach unseren Begriffen in diesem Verkleiden und doch Unerkanntbleiben liegt, nicht allzu grell zu finden, muß man sich an den Gebrauch des Schleiers erinnern, dessen sich die spanischen Damen bei jeder Gelegenheit auf's geschickteste zu bedienen wissen.

No hay vida como la honra gehört gleichfalls zu

ˑufspielen des Montalvan. Er schrieb
ˑes seiner Stücke ausgepfiffen worden
ˑng, und hatte einen so glücklichen
.ie Tage hinter einander auf beiden
.em Beifall aufgeführt wurde. Der
. Ganzen ist die Scene, wo D. Carlos,
kopf ein Preis gesetzt worden ist, sich selbst der
, überliefert, um die ausgesetzte Summe in Empfang
zu nehmen, weil er durch sie seine geliebte Gattin aus drückender Armuth zu befreien hofft.

Das Lustspiel **La toquera Vizcaina** enthält viele anziehende Situationen und würde deshalb großes Lob verdienen, wenn diese Situationen nicht durch die Verletzung aller Gesetze der Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit herbeigeführt würden.

In die Reihe der lobenswertheren Arbeiten Montalvan's dürfen ferner **Cumplir con su obligacion**, **Ser prudente y ser sufrido**, **Como a padre y como a rey** und **La mas constante muger** gestellt werden. Seine übrigen Comödien, so weit wir dieselben kennen, stehen auf einer weit tieferen Stufe. Sein D. Carlos (das Stück führt den Titel **El segundo Seneca de España**, womit Philipp II. gemeint ist) darf neben dem des Enciso gar nicht genannt werden. **De un castigo dos venganzas** ist eine dramatisirte Mordgeschichte von widriger Härte und Rohheit der Behandlung; das schauderhafte Factum, welches zu Grunde liegt, hatte sich in demselben Jahre, in welchem es auf die Bühne gebracht wurde, zu Lissabon ereignet. **La puerta Macarena**, in zwei Theilen, hat die tragische Geschichte der Blanca von Bourbon zum

Gegenstand, geht aber allzu sehr in die Breite aus einander und gewinnt dem ergiebigen Stoffe nicht den Ertrag ab, der aus ihm hätte gezogen werden können. **El divino Nazareno Sanson** und **Palmerin de Oliva** sind zwei Spektakelstücke, in welchen die Maschinerien die Hauptrolle spielen.

Montalvan's Auto **El Polifemo** verdient wegen seiner Wunderlichkeit eine Erwähnung. Ulysses muß darin den Heiland bedeuten, Polyphem den Teufel, Galathea die Seele. Von vier Cyklopen ist der erste der Judaismus, der zweite die Gottesverachtung, der dritte der Betrug oder Judas Ischarioth, der vierte das natürliche Gesetz.

Tirso de Molina [185]).

Poetische Werke, die einen hohen Genuß gewähren, erregen natürlich den Wunsch, auch über die Lebensverhältnisse ihrer Verfasser Näheres zu erfahren; so auch die Comödien, die unter dem Namen Tirso de Molina auf uns gekommen sind; aber leider haben wir nur sehr dürftige biographische Nachrichten über den großen Dichter, der diese bewundernswerthen Werke zu schaffen vermochte. Sein wahrer Name war Gabriel Tellez, sein Geburtsort Madrid. Ueber sein Leben bis zum Jahre 1620 findet sich nicht die mindeste Notiz; man weiß aber, daß er um jene Zeit, schon fünfzig Jahre alt, Mönch im Kloster der barmher-

[185]) **Agustin Duran** in der Einleitung zur **Talia española. Madrid, 1834. — Nicolas Antonio. — Montalvan, Para todos. — Hijos ilustres de Madrid.**

zigen Brüder zu Madrid wurde. Hiernach muß er um's Jahr 1570 geboren, also nur wenig jünger als Lope de Vega gewesen sein. Er bekleidete die wichtigsten Stellen in dem genannten Orden, ward Chronist desselben für Neu-Castilien, Doctor der Theologie und endlich 1645 Prior des Klosters Soria, als welcher er 1648 im Alter von achtundsiebzig Jahren gestorben sein soll.

Die Geschäfte, die mit seiner Stellung als Geistlicher verbunden sein mußten, hinderten ihn nicht an der Production zahlreicher literarischer Werke; am größten war seine Fruchtbarkeit im dramatischen Fache; seine Comödien geben an Zahl nur denen Lope's nach. Schon im Jahre 1621 hatte er dreihundert gedichtet[186]) und ohne Zweifel ist er in den übrigen siebenundzwanzig Jahren seines Lebens nicht müßig gewesen; aber verhältnißmäßig nur wenige sind auf unsere Zeit gekommen. Die Sammlung seiner Comödien enthält deren 59, von denen indessen, wie wir sehen werden, nur 51 wirklich von ihm herrühren; 14 andere sind in einzelnen Drucken vorhanden, 3 in der Novellensammlung **los Cigarrales de Toledo** enthalten; außerdem besitzen wir einige Zwischenspiele und **Autos sacramentales** von ihm[187]). Doch würden sorgfältige Nachforschungen gewiß

[186]) So sagt er selbst in den **Cigarrales de Toledo. Madrid, 1621.**

[187]) Jene im zweiten Bande der Comödien, diese in dem **Deleitar aprovechando. Madrid, 1635.** Die ungemein seltene Sammlung von Tirso's Schauspielen, welche sich vollständig in der Bibliothek des Herren Henri Ternaux-Compans befindet und mir durch die Güte ihres Besitzers zu längerer Benutzung überlassen worden ist, muß hier genauer beschrieben werden, da noch kein Bibliograph davon Kunde gegeben hat:

noch durch Auffindung manches verloren geglaubten Stückes, sei es in Manuscript oder altem Druck, belohnt werden.

Parte I. de las Comedias del Maestro Tirso de Molina, publicada por el autor. Madrid, 1627. 4. Wieder gedruckt zu Valencia, 1631.

Palabras y plumas. El Pretendiente al revés. El Arbol del mejor fruto. La Villana de Vallecas. El Melancólico. El mayor desengaño. El Castigo del pensé que, dos partes. La Gallega Mari-Hernandez. Tanto es lo de mas como lo de meno (El Rico avariento). La Celosa de si misma.

Duran in seiner **Talia española** und nach ihm Ochoa führen eine Ausgabe dieses Theils vom Jahre 1616 an, allein eine solche kann nicht existiren, denn die Comödie **La Villana de Vallecas**, welche sich in dem Bande befindet, ist nicht vor dem Jahre 1620 geschrieben, wie aus einem darin vorkommenden Briefe mit dem Datum „den 25. März 1620" und anderen Anspielungen auf Zeitverhältnisse hervorgeht. Wenn daher wirklich eine Ausgabe mit der Jahreszahl 1616 vorkommt, so muß das Titelblatt unächt sein, was allerdings bei spanischen Büchern nichts Seltenes ist.

Parte II. d. l. C. etc., publicada por el autor. Madrid, 1627. Wieder gedruckt Madrid, 1635.

La Reyna de los Reyes. Amor y celos hacen discretos. Quien habló pagó. Siempre ayuda la verdad. Los Amantes de Teruel. Por el sótano y por el torno. Cautela contra cautela. La Muger por fuerza. El Condenado por desconfiado. Don Alvaro de Luna, dos partes. Esto sí que es negociar.

In der Dedication dieses Bandes an die Madrider Buchhändler-Brüderschaft sagt Tirso: „Ich widme Ihnen von den vorliegenden Comödien vier, welche von mir sind, in meinem Namen, und die übrigen acht in dem ihrer Verfasser, welche dieselben, ich weiß nicht aus welchen Gründen, vor meiner Thür ausgesetzt haben." Also nur vier von den obigen zwölf Schauspielen sind von unserem Dichter, und es kommt (da Tirso selbst sie nicht näher bezeichnet) darauf an, diese herauszufinden. Ueber zwei derselben kann man nicht zweifelhaft sein; denn **Amor y celos hacen discretos** schließt mit den Worten:

> **Dad animo à vuestro *Tirso***
> **Para que despacio os sirva,**

Bevor wir uns zur Betrachtung von Tirso's dichterischen Werken wenden, mag hier eine Stelle aus seinen

und Por el sótano y por el torno mit folgenden:

Esto sirva
De entretener solamente;
No porque haya estas malicias,
Que por el sótano y torno
Tirso escribe, mas no afirma.

Das dritte ist ohne Zweifel Esto si que es negociar, eine Umarbeitung und Verbesserung des Melancólico, welcher im ersten Bande steht; und für das vierte halten wir El Condenado por desconfiado, ein Stück, auf das wir zurückkommen werden.

Auch die übrigen acht Comödien dieses Bandes haben sämmtlich viel Verdienst. La muger por fuerza ist ganz in der Manier unseres Tirso und jedenfalls von einem sehr talentvollen Dichter, der die Weise seines berühmten Zeitgenossen auf die geschickteste Art nachzubilden verstand. Cautela contra cautela ist später von Moreto in El mejor amigo el Rey, und Siempre ayuda la verdad von Matos Fragoso in Veer y creer copirt worden. Von den Amantes de Teruel haben wir schon beiläufig gesprochen. La Reyna de los Reyes feiert den Sieg des Christenthums über den Mohammedanismus in der Einnahme Sevilla's durch Ferdinand den Heiligen.

Parte III. d. l. C. etc., publicada por Francisco Lucas de Avila, sobrino del autor. Tortosa, 1634. Wieder gedruckt Madrid, 1652.

Del enemigo el primer consejo. No hay peor sordo que el que no quiere oir. La mejor espigadera. Averiguelo Vargas. La éleccion por la virtud. Ventura te dé Dios, hijo. La prudencia en la muger. La Venganza de Tamar. La Villana de la Sagra. El amor y la amistad. La fingida Arcadia. La Huerta de Juan Fernandez.

Parte IV. Madrid, 1635.

Privar contra su gusto. Celos con celos se curan. La muger que manda en casa. Antona Garcia. El amor médico. Doña Beatriz de Silva. Todo es dar en una cosa. Las Amazonas en las Indias. La lealtad contra la envidia. La Peña de Francia. Santo y sastre. Don Gil de las calzas verdes.

Cigarrales de Toledo eingeschaltet werden, in welcher er eines seiner Stücke (El vergonzoso en palacio) und beiläufig sein ganzes dramatisches System vertheidigt. Es wird hier supponirt, die genannte Comödie werde vor einer kleinen Gesellschaft aufgeführt. Nach Beendigung der Darstellung tauschen die Zuschauer ihre Ansichten und Urtheile über das Gesehene aus. Die Stelle lautet wie folgt:

„Die angenehme Spannung, welche die Comödie erregte, die Geschicklichkeit der Schauspieler und der Wechsel verschiedenartiger Vorfälle ließen die Zeit so kurz erscheinen, daß man, obgleich die Vorstellung an drei Stunden gedauert hatte, doch nichts an ihr zu tadeln fand, als ihre Kürze. Dies war wenigstens das Urtheil der Vorurtheilsfreien, ich meine derer, welche der Aufführung mehr in der Absicht beiwohnten, sich eine poetische Unterhaltung zu verschaffen, als in der, sie zu tadeln. Die Drohnen, welche

Parte V. Madrid, 1636.

Amar por arte mayor. Escarmientos para el cuerdo. Los Lagos de San Vicente. El Aquiles. Marta la piadosa. Quien no cae no se levanta La República al revés. Vida y muerte de Herodes La Dama del olivar. Santa Juana, dos partes.

In den Cigarrales de Toledo stehen El Vergonzoso en palacio, Como han de ser los amigos und El Celoso prudente.

In einzelnen Drucken finden sich noch folgende Comödien von Tirso de Molina:

El Caballero de gracia. El Cobarde mas valiente. Amar por señas. El Burlador de Sevilla. Desde Toledo a Madrid. La Firmeza en la hermosura. El honroso atrevimiento. La Joya de las montañas (Santa Orosia). Quien da luego da dos vezes. Los Balcones de Madrid. La Ventura con el nombre. La Condesa vandolera. Las Quinas de Portugal.

selbst nicht zu arbeiten verstehen, sondern die kunstfleißigen Bienen bestehlen, konnten freilich nicht von ihrer Natur lassen, und senkten ihre Stacheln unter boshaftem Gesumme in die köstlichen Honigscheiben des Genie's. Der Eine sagte, das Stück sei übermäßig lang, der Andere nannte es unschicklich. Ein pedantischer Historiker sagte, der Dichter verdiene Züchtigung, weil er, gegen die Wahrheit der portugiesischen Geschichte, den Herzog Pedro von Coimbra zu einem Schäfer gemacht habe, ihn, der doch in einer Schlacht gegen seinen Vetter, den König D. Alonso, geblieben sei und keine Nachkommenschaft hinterlassen habe; es sei eine Beleidigung für das Haus Avero und dessen großen Herzog, daß die Töchter des Letzteren als ausgelassene Mädchen geschildert würden, welche gegen alle Gesetze des Anstandes ihren abgelegenen Garten zum Schauplatz ihrer Zügellosigkeit machten. Als ob die Freiheit Apollo's sich nach der historischen Genauigkeit beschränken müßte und nicht auf wahrer historischer Grundlage ein Gebäude der Dichtung aufrichten könnte! Es fehlte indessen nicht an Vertheidigern des abwesenden Dichters, welche seine Ehre retteten und die Argumente der neidischen Tadler zu Boden schlugen, obgleich verstockte Geister, die in ihre eigne Meinung verliebt sind und ihren Scharfsinn mehr im Tadeln fremder Werke, als in eignen Productionen bekunden, sich niemals für überwunden bekennen. „Unter den vielen Ungereimtheiten (sagte ein solcher anmaßender Kritiker) hat es mich am meisten verdrossen, zu sehen, mit welcher Frechheit der Dichter die Gränzen und Gesetze übersprungen hat, welche die ersten Erfinder der Comödie für diese Dichtungsart festgestellt haben; denn während

Cigarrales de Toledo eingesch höchstens vierund-
eines seiner Stücke (El v .ir uns nicht vom Fleck
beiläufig sein ganzes drar .n sein Stück mindestens
wird hier supponirt, d .nheiten angefüllte, Monate
kleinen Gesellschaft .ie Zeit ist noch zu kurz, als daß
Darstellung tausch .a Rang und Bildung in derselben so
Urtheile über .men Hirten verlieben, ihn zu ihrem Secre-
folgt: .und ihm durch Räthsel ihren Willen zu ver-
„Die .n sollte. Und zuletzt geht sie gar so weit, ihren
regte, .f durch den zügellosen Verkehr mit einem Manne
versch .ühren, dessen Wappenschild, wie sie Beide glauben,
de . Bauernsandale, dessen Stammgut eine Hütte ist, und
.sen Vasallen in einer ärmlichen Heerde von Kühen und
Ziegen bestehen..... Ferner begreife ich nicht, mit welchem Rechte ein Stück, in welchem Herzoge und Grafen auftreten, den Namen Comödie in Anspruch nehmen kann, da in dieser Classe von Schauspielen doch höchstens Bürger, Patricier und Frauen aus den Mittelständen zulässig sind.“ — Der boshafte Redner wollte noch weiter fortsprechen, als ihn Don Alejo unterbrach und ihm folgender Maßen antwortete: „Ich kann Euch in dem, was Ihr gesagt habt, nicht Recht geben; denn abgesehen davon, daß die Höflichkeit dem Gaste die Verpflichtung auferlegt, von den ihm vorgesetzten Gerichten, wie schlecht bereitet sie auch sein mögen, nichts Uebles zu sagen: so hat die vorliegende Comödie die heut zu Tage geltenden Gesetze beobachtet; und nach meiner Ansicht (die ich mit allen Vorurtheilsfreien gemein habe) haben die Schauspiele, welche gegenwärtig in unserem Spanien aufgeführt werden, einen bedeutenden Vorzug vor den antiken, obgleich sie sich von den Vorschriften ihrer ersten Erfinder

·nn Diese festsetzten, daß eine Comödie nur
· vorstellen solle, welche möglicher Weise
von vierundzwanzig Stunden geschehen
kann es da für einen größeren Uebelstand
..ıs daß ein Liebhaber, der bei Verstande ist, sich
einer so kurzen Frist in eine gleichfalls vernünftige Dame verlieben, um sie werben, ihr Beweise seiner Zärtlichkeit geben und es endlich, ohne daß auch nur ein Tag verginge, dahin bringen soll, daß die Liebe, die erst am Morgen begonnen, am Abend mit einer Hochzeit endigt? Ist da der nöthige Raum vorhanden, um darzustellen, wie Einer eifersüchtig wird, in Verzweiflung geräth, sich mit Hoffnungen tröstet, kurz, um alle jene Affekte und Vorfälle zu schildern, ohne welche die Liebe ein leeres Wort ist? Diese Uebelstände sind nach dem Urtheil aller Menschen von auch nur mäßigem Verstande größer als diejenigen, welche daraus hervorgehen, daß die Zuschauer, ohne sich vom Flecke zu bewegen, Dinge sehen und hören, die an vielen Tagen vorgefallen sind. Denn so wie derjenige, der eine Geschichte von wenigen Seiten liest, sich über Begebenheiten unterrichtet, die sich in langen Zeitläuften und an verschiedenen Orten ereignet haben: ebenso muß auch die Comödie, welche ein Bild und eine Darstellung dessen ist, was ihren Inhalt ausmacht, bei Schilderung der Begebenheiten zweier Liebenden alles das, was dabei vorfallen kann, auf's lebhafteste ausmalen; und da es unwahrscheinlich ist, daß sich alle diese Vorfälle an einem Tage ereignen, so muß sie die benöthigte längere Zeitfrist erdichten. Nicht mit Unrecht hat man die Poesie die „lebendige Malerei“ genannt, weil sie die todte nach

ahmt; da der Pinsel nun auf dem engen Raume von anderthalb Ellen Leinwand weite Entfernungen darstellt, welche das Auge mit dem Schein der Wahrheit täuschen, so muß man auch der Feder dasselbe Vorrecht zugestehen, um so mehr, als diese ungleich ausdrucksvoller ist, als jener, indem articulirte Sylben besser zu verstehen sind, als stumme Bilder, welche ihre Gedanken nur durch Zeichen kund geben. Und wenn Ihr mir einwendet, daß wir, bei Strafe, für anmaßend und undankbar gehalten zu werden, den Vorschriften der ersten Erfinder der Comödie Folge leisten müßten, so erwidere ich Euch, daß wir diesen zwar Verehrung schulden insofern sie die Schwierigkeiten überwunden haben, mit welchen die Anfänge aller Dinge verbunden sind, daß wir indessen ihre Erfindung vervollkommnen müssen, und zwar so, daß die Substanz dieselbe bleibt, die Behandlungsweise aber verändert und nach den Lehren der Erfahrung verbessert wird. Das wäre mir hübsch, wenn die Tonkünstler deshalb, weil der erste Musiker die Harmonie der Töne an dem Hämmern eines Ambosses studirt hat, noch heutiges Tages die Instrumente des Vulcan gebrauchen müßten, und Tadel verdienten, weil sie die Harfe mit Saiten bespannt und hierdurch die anfängliche Mangelhaftigkeit zur Vollkommenheit geführt haben! Darin unterscheidet sich die Kunst von der Natur, daß dasjenige, was diese seit der Schöpfung festgestellt hat, unveränderlich bleibt, wie denn der Birnbaum immer Birnen, die Steineiche immer ihre rohe Frucht hervorbringt (obgleich auch hier die Verschiedenheit des Bodens und des Clima's Abweichungen veranlaßt, und der Gärtner durch Pfropfen aus zwei Gattungen eine dritte erzeugen kann),

während in der Kunst, deren Wesen in der veränderlichen Beschaffenheit der Menschen wurzelt, der Gebrauch Umwandlungen hervorruft, welche deren ganzes Sein betreffen. Wie kann man sich daher darüber wundern, wenn die Comödie die Gesetze ihrer Vorfahren überschreitet und, nach Analogie der Natur und der Kunst, das Komische auf das Tragische pfropft, indem sie diese beiden entgegengesetzten Dichtgattungen zu einer angenehmen Mischung vereinigt, in welcher bald die ernsthaften Personen der einen, bald die scherzhaften und lächerlichen der anderen zum Vorschein kommen? Ueberdies, wenn in Griechenland die Trefflichkeit des Aeschylus und Menander, bei den Römern die des Seneca und Terenz hinreichte, um jene Gesetze festzustellen, auf welche so stark gepocht wird, so übertrifft die Vorzüglichkeit unseres spanischen Lope de Vega (der Zierde des Manzanares, des Tullius von Castilien, des Phönix unserer Nation) jene sowohl in der Quantität als in der Qualität seiner nie genug gekannten, obgleich wohl beneideten und bissig beurtheilten Schriften so weit, daß diese Autorität wohl ausreicht, um die Satzungen Jener umzustoßen. Und da er die Comödie zu der Vollkommenheit und seinen Ausbildung gebracht hat, in welcher wir sie jetzt sehen, so brauchen wir bei keinem Anderen in die Schule zu gehen; und wir, die wir uns rühmen dürfen, seine Schüler zu sein, müssen uns glücklich preisen, einen solchen Lehrer zu haben, und seine Dichtweise beständig gegen ihre leidenschaftlichen Angreifer vertheidigen. Denn wenn er an vielen Stellen seiner Schriften sagt, daß er von den Vorschriften der Alten nur aus Nachgiebigkeit gegen den Geschmack der Menge abgewichen sei, so thut er das nur

aus natürlicher Bescheidenheit, damit die Bosheit Unwissender dasjenige, was Streben nach Vollkommenheit ist, nicht für Arroganz ausgebe. Uns aber, die wir seine Anhänger sind, geziemt es aus den angeführten Gründen und aus anderen, die ich Sinne behalte, ihn als den Reformator der neueren Comödie und die letztere als die schönere und unterhaltendere in Ehren zu halten."

Ohne Zweifel enthält das Obige die geistvollste und beredteste Apologie der nationalen Schauspielform, welche in Spanien (wo die Praxis die Theorie so weit überflügelt hatte) laut geworden ist, und zugleich eine ausreichende Antwort auf die Angriffe des Figueroa, Villegas und anderer Classicisten.

Wir gehen von Tirso's theoretischen Aussprüchen zu dessen dramatischen Werken selbst über. Es ist schon gesagt worden, daß von letzteren nicht einmal der vierte Theil mehr vorhanden ist. Aber wenngleich wir es beklagen müssen, daß so viele Werke des reichen Meisters untergegangen sind, so besitzen wir doch selbst in dem Rest derselben noch mehr des Trefflichen, als die schwächere Productionskraft mancher berühmteren Dichter hervorzubringen vermochte, und übergenug, um von dieser unerschöpflichen Erfindungsgabe zum Erstaunen hingerissen zu werden; ja der Ueberfluß und die Mannigfaltigkeit dieser Stücke ist so groß, daß die Aufgabe, sie nur einiger Maßen erschöpfend zu charakterisiren, eine der schwierigsten wird. Tirso ist ein Zauberer, der die verschiedensten Gestalten anzunehmen weiß; kaum glaubt man seine Physiognomie erfaßt zu haben, so zeigt er sich schon wieder ein anderer; der Glanz seiner Poesie wechselt im buntesten Farbenspiel, und spottet

aller Bemühungen, ihn im Spiegel einer Schilderung aufzufangen. Und nicht minder schwer wird hier das Amt der Kritik; denn selbst die einzelnen Fehler, die sich nicht wegläugnen lassen, sind hier von so blendendem Schimmer der Dichtkunst umkleidet, daß man alle Besonnenheit nöthig hat, um nicht bloß in Ausdrücken uneingeschränkter Bewunderung von diesen Dramen zu sprechen. Tirso's Theater gleicht jenem Wunderlande, das uns von romantischen Dichtern geschildert wird, wo berauschende Düfte und zauberische Klänge des Wanderers Herz und Sinn gefangen nehmen, wo tausend sich schlängelnde Wege ihn bald durch üppige Gärten, bald durch anmuthige Thäler, bald an schwindelerregenden Abgründen vorbei auf himmelhohe Berge führen; wo aus den Klüften die neckischen Stimmen der Gnomen erschallen, Elfen durch die Lüfte schweben und der sonnige Himmel der Poesie selbst über Irrgänge und unebne Pfade sein reizendes Licht breitet. Und fürwahr, sehr kalt muß der Kritiker sein, der nicht den Wunsch empfindet, sich ganz und ungestört dem Genuß dieser schönen Gedichte hinzugeben; wenig empfänglich für wahre Poesie, wer nicht zu begreifen vermag, wie das, was nach stereotypen Regeln für fehlerhaft gilt, als nothwendiger Theil eines großen Organismus und hervorgegangen aus einem genialen Dichtergeist, zu relativem Vorzug werden kann.

Aber suchen wir von Form und Geist dieser originellen Werke eine Vorstellung zu geben und die vorzüglichsten derselben namhaft zu machen; hüten wir uns jedoch, die hergebrachte Terminologie auf dieselben anwenden zu wollen; sie würde kaum zu ihrer Bezeichnung

ausreichen. Die Mehrzahl von Tirso's Stücken gehört in's Bereich der komischen Dichtung; wenn einige sich füglich als „Intriguenstücke“ aufführen lassen, so spotten andere jeder besondern Benennung, wenn man nicht so viele Namen erfinden will, als Stücke vorhanden sind. Der allgemeine Name „Lustspiel“ mag, eben wegen seiner Allgemeinheit, noch immer als der ausreichendste gelten. Und diese Lustspiele gehören wohl zu den reizendsten, die je gedichtet worden; aber demjenigen, der nur kennt, was bei uns mit diesem Namen bezeichnet wird, läßt sich schwerlich ein auch nur schwacher Begriff von denselben geben, so unendlich groß ist die Kluft, welche zwischen beiden liegt. — Wenn alle spanischen Lustspiele jener Zeit in ihrer äußern Form einander ähnlich sehen, wenn gewisse Wendungen und Ausdrucksweisen, wenn die Vorzüge sinnreicher Erfindung und Verwicklung, glänzender Darstellung und dichterischer Sprache den meisten derselben gemeinsam sind, so nehmen die des Tirso de Molina zwar an allem diesem, und an den letztern Eigenschaften in eminentem Grade, Theil; allein der Genius dieses Dichters hat ihnen auch schon äußerlich ein ganz eigenthümliches Gepräge aufgedrückt, das sie von allen übrigen unterscheidet. Dahin gehört, was zuerst in die Augen fällt, eine überaus große Meisterhaftigkeit der Diction und Versification. Kein Dichter hat wohl je seine Sprache mit genialerer Kühnheit beherrscht und gehandhabt; Tirso macht die Sprache gleichsam zum Stoff, aus dem er die wunderwürdigsten Gestalten schafft, spielt, ohne doch je in Tändelei zu verfallen, mit ihren Formen und Wendungen, weiß ihr ungeahnte und immer neue Schönheiten zu entlocken und die Schwierig-

keiten des Reims auf so überraschende Weise zu bewältigen, daß er unumschränkter Gebieter des herrlichen castilianischen Idioms zu sein scheint. Und wäre der Inhalt, den dies prächtige Gefäß umschließt, auch minder gehaltvoll, als er ist, man würde den Sprachkünstler bewundern müssen, der, wie ein Tonmeister, uns auf den Wellen seiner wundervollen Diction in das Reich des ewigen Wohllauts trägt. Namentlich ist noch die Natürlichkeit seines Ausdrucks zu rühmen, und daß er sich von den damals um sich greifenden Modefehlern des Schwulstes und der Ziererei völlig frei hält. — Ein zweiter sehr bemerkbar hervortretender Charakterzug dieser Stücke ist die sprudelnde, an Uebermuth gränzende Laune, die sich in einzelnen Einfällen sowohl als in der Composition des Ganzen offenbart. Aber wie verschieden ist Tirso's immer poetischer Witz von dem nüchternen Geschöpfe, das bei uns so genannt wird! Wie Bienen durch Rosenbüsche, schwärmt er durch die Blumengärten der üppigsten Dichtung; er hat zwar Stacheln, wie sie, aber auch ihren Honig. Er schont weder die Mächte des Himmels noch der Erde, aber alle Wunden, die er schlägt, heilt der süße Balsam der Poesie. Die Kühnheit seiner Ausfälle auf die Großen der Erde, auf Hof und Hofleute, auf Geistliche und Mönche ist einzig in der spanischen Literatur, und man erstaunt über die Freiheit der Bühne, auf der diese Satiren in einer Zeit, als die Macht der Inquisition auf ihrer Höhe stand, laut werden durften. Die Verwunderung wächst, wenn man bedenkt, daß ihr Urheber selbst eine bedeutende geistliche Stelle bekleidete. Bei aller ihrer Schärfe jedoch sind diese epigrammatischen Stellen mit einer solchen scheinbaren Gutmüthigkeit vorgetragen, durch die wohllau-

tendsten, von einem leichten Anhauch von Ironie überflogenen, Verse in ein so reizendes Gewand gehüllt, daß wohl die Angegriffenen selbst in das Lachen des barmherzigen Ordensbruders einstimmten.

Schon aus dem Angedeuteten läßt sich vermuthen, daß die Rolle des Spaßmachers bei Tirso vorzüglich reich mit Laune ausgestattet sein werde; und wirklich möchten seine Graziosos leicht die vorzüglichsten des ganzen spanischen Theaters sein; ihr Charakter, ihre Einfälle, die komischen Lagen, in die er sie zu bringen weiß, das Alles ist mit reichem Humor gesättigt und sinkt nur äußerst selten aus der Region des feinern Scherzes in die der Possenreißerei hinab. Dabei ist diese Figur nie so stereotyp wie bei vielen Dramatikern jener Zeit, sondern nimmt in den verschiedenen Stücken verschiedene Nüancen an. Bei dieser besondern Begabung des Dichters, muß es ihm um so höher angerechnet werden, daß er sich der zur allgemeinen Gewohnheit gewordenen Einführung dieser Rolle in alle Stücke enthielt, wo sie seinem Plane eher hindernd als förderlich schien, z. B. in **Amar por razon de estado.**

Tirso's Hang zur Satire gibt sich zum Theil schon in den Titeln seiner Comödien kund; er nannte nämlich einige derselben „unberühmte" (**Comedia sin fama**), ein Ausfall auf die Theaterdirectoren und Buchhändler, welche alle Stücke selbst mittelmäßiger Autoren als **famosas** ausposaunten.

Seinen Uebermuth hat der Dichter nicht selten auch auf die Leitung des Plans seiner Stücke übertragen, und ihn oft so weit getrieben, daß er mit der Poesie, dem Publicum, ja sich selbst nur ein launiges Spiel zu treiben

scheint. Er besaß, wie Wenige, die Fähigkeit, sinnreiche und originelle Erfindungen zu erdenken, und hat in manchen Comödien die glückliche Anlage mit dem berechnendsten Verstande in der consequentesten Entwicklung bis zu Ende durchgeführt. Aber nicht selten wandelt ihn mitten im folgerichtigen Entspinnen seines Planes die Lust an, seinen eignen wohlgefügten Bau zu zerstören. Lachend reißt er ein, was er geschaffen; man will beklagen, daß es geschehen, aber schon hat Tirso wie mit einem Zauberschlage ein neues Gebäude, noch schöner als das alte, aufgeführt; er reißt uns durch Scenen, eine immer noch reizender als die andere, von Vergnügen zu Vergnügen, von Ueberraschung zu Ueberaschung, und wir können ihm, statt zu grollen, nur Dank wissen für den Genuß, den er uns bereitet. So nimmt dieser Dichter es denn meistens auch mit der Wahrscheinlichkeit nicht sehr genau, ja er spottet ihrer, führt, mit einer gewissen Willkühr, unvorbereitete Scenen herbei, und baut, gleich wuuderbaren Wolkenbildungen, die seltsamsten Erfindungen in die Luft; aber was er schafft glänzt in so strahlendem Zauberlichte, die Situationen sind so spannend und überraschend, die scherzhafte Anmuth, die über das Ganze hingehaucht ist, wirkt so hinreißend, daß wir, geblendet von so mannigfacher Schönheit, gar nicht forschen, wie und woher das Alles entstanden, und nur dem Dichter danken, der uns so süß zu täuschen wußte. Tirso ist ein Wunderthäter, der uns zwingen kann, selbst Unglaubliches zu glauben; ehe wir noch überlegen können, sehen wir uns in seinen magischen Netzen gefangen und in's Feenland seiner Dichtung fortgeführt.

Aehnliche Willkühr zeigt sich zum Theil in seiner Zeichnung der Charaktere. Nicht daß ihm die Fähigkeit mangelte, sie mit Sicherheit zu entwerfen und folgerichtig durchzuführen; er hat vielmehr, z. B. in **Marta la piadosa**, und **amor y zelos hacen discretos**, Beweise vollendeter Meisterschaft hierin geliefert, und einzelne Belege des psychologischen Scharfblicks, mit dem er das Innerste der Menschenseele durchschaute, finden sich in allen seinen Stücken; allein seine große Vorliebe für interessante Situationen und überraschende Vorfälle verleitet ihn oft, dieselben nicht gehörig aus den handelnden Personen zu motiviren. So legt er diesen auch nicht selten Reden in den Mund, die zwar an sich überaus anmuthig und glänzend sind, aber nicht ganz zur Individualität der Sprechenden stimmen.

Eine besondere Eigenthümlichkeit in den Charakterzeichnungen dieses Autors ist scharfsinnig von Agustin Duran hervorgehoben worden. „Die Männer, — sagt er, — sind bei Tirso immer zaghaft, schwach und Spielbälle des schönen Geschlechts; die Weiber dagegen entschlossen, intriguant und feurig in allen Leidenschaften, die aus Eitelkeit und Stolz hervorgehen. Es scheint, der Dichter hatte die Absicht, die Kälte und Unentschlossenheit Jener mit der Heftigkeit und Entschiedenheit, die er Diesen zuschrieb, zu contrastiren. Er schildert die Weiber stets als beharrlich, ja hartnäckig in Verfolgung einer Intrigue, und läßt sie kein Mittel schonen, um ihren Zweck zu erreichen, wie ungeziemend es auch sei; seine Helden sind aber fast immer schwach, unschlüssig, lau verliebt oder von den Launen einer Dame beherrscht." — Dies ist zu viel gesagt wenn es auf alle Stücke Tirso's gehen soll, der zuweilen den Frauen

auch weichere, den Männern kräftigere Züge geliehen hat; allein es trifft einen großen Theil derselben, und scheint auf eine eigenthümliche Anschauungsweise des Dichters vom Wesen des männlichen und weiblichen Charakters überhaupt hinzudeuten.

An diese Bemerkung muß sich eine andere über den moralischen Charakter dieser Productionen reihen. Tirso kennt, wie keine poetischen, so auch keine sittlichen Bedenklichkeiten. Ausschweifende Liebesintriguen, die oft auf den verfänglichsten Wegen wandeln, haben alle spanischen Dramatiker geschildert; man kann anführen, daß sie hierin, wie sie überhaupt nie moralisiren, nur die Sitten ihrer Zeit dargestellt und nicht ihre Billigung derselben ausgesprochen haben; allein das Wohlgefallen, womit sie dergleichen Vorwürfe behandeln, läßt einen andern Schluß ziehen. Wie in einem Drama von Antonio Enriquez Gomez, **Engañar para reynar**, die Lehre ausgesprochen wird, daß zur Erlangung der Herrschaft die gröbsten Betrügereien erlaubt seien, so scheint man damals selbst die zweideutigsten Mittel entschuldigt zu haben, die zur Befriedigung der Leidenschaften, nicht nur der Liebe, sondern auch der Eifersucht und Rache, dienten; und in Bezug auf die Liebe muß allerdings zugestanden werden, daß hier meistens von Leidenschaft, nicht von Frivolität, die Rede ist. Unser Dichter nun übertrifft in dergleichen Schilderungen alle Uebrigen an Freiheit; er artet zwar nie in grobe Indecenz aus; seine zügellosesten Reden, seine anstößigsten Scenen sind immer mit poetischer Anmuth umkleidet; allein mit wie reizender Naivetät, mit wie scheinbarer Unschuld er auch die verfänglichsten Dinge vorzutragen weiß, so trifft

ihn doch der Vorwurf, den Schleier, der Manches umhüllen muß, zu sehr gelüftet und Situationen auf die Bühne gebracht zu haben, die besser von ihr verbannt bleiben. In keinem Punkte möchte wohl die Verschiedenheit des siebzehnten Jahrhunderts von dem unsrigen so groß sein, wie in der Ansicht über Sittlichkeit. Gewiß ist, daß die Zeitgenossen des Dichters keinen Anstoß an seinen Werken nahmen; der Verfasser selbst gehörte einem strengen Mönchsorden an; für alle Werke, die zum Druck gegeben wurden, war eine strenge Censur eingeführt, die stets von Geistlichen geübt wurde, und in einer der Druckerlaubnisse, die sich vor den Werken des Tirso de Molina befinden, lesen wir mit Erstaunen „daß in denselben nichts enthalten sei, was wider die guten Sitten verstoße und nicht als treffliches Beispiel für die Jugend dienen könne.“ — Doch mochte wohl ein geheimes Bewußtsein seiner Schuld den Klosterbruder bewegen, seine Comödien nur unter fingirtem Namen bekannt zu machen, während er mehrere andere Werke unter dem wahren herausgab.

Es ist jedoch hinzuzufügen, daß der erwähnte Tadel nur einen verhältnißmäßig kleinen Theil von Tirso's Stücken trifft, die Mehrzahl aber in dieser Hinsicht vorwurfsfrei ist.

Man kann einige Lieblingszüge und Erfindungen hervorheben, die der Dichter verschiedentlich wiederholt hat. Ein Mädchen, das männliche Tracht annimmt, um sich an einem treulosen Liebhaber zu rächen und ihm die neue Geliebte abspänstig zu machen, kehrt in mehreren seiner Stücke wieder. Am glänzendsten ist dies Thema wohl im **Don Gil de las calzas verdes** behandelt, einer seiner berühmtesten Comödien, die noch jetzt zu den beliebtesten auf

der spanischen Bühne gehört; außerdem in El amor medico, La huerta de Juan Fernandez und sonst. Er liebt ferner, einen ausländischen Hof zur Scene seiner Intriguenspiele zu machen und einen spanischen Abenteurer als Mitbewerber mehrerer Prinzen um die Hand einer Prinzessin darzustellen, wo denn, nach den interessantesten Verwicklungen, der Landsmann des Dichters immer Sieger bleibt.— Während Tirso einen Theil seiner handelnden Personen gern aus den höchsten Classen der Gesellschaft nimmt, stellt er den höfischen Sitten oft die Einfalt der Landleute gegenüber und weiß durch diese Gegensätze die belustigendsten Situationen hervorzubringen. Er läßt Landleute an den Hof versetzt werden und findet in dem Contrast ihrer alten Gewohnheiten mit den neuen Manieren, die sie anzunehmen suchen, eine unerschöpfliche Quelle der heitersten Ergötzung. Oder Ueberdruß an dem Einerlei des Hoflebens, wohl auch sonstige Beweggründe, bestimmen Personen vornehmen Ranges, in ländlicher Tracht unter Bauern oder Hirten zu leben; dann führt der Zufall sie wieder mit Hofleuten zusammen und sie benutzen diese Verkleidung, um mit der Unbefangenheit der Dorfbewohner und scheinbarer Simplicität die feinste Ironie, die beißendsten Bemerkungen auszusprechen. — Auch für das rein Idyllische, ohne solche satirische Zuthaten, besitzt Tirso ein unvergleichliches Talent und ergreift mit Vorliebe jede Gelegenheit, es glänzen zu lassen; seine derartigen Schilderungen gehören aber nicht jenem süßlichen Genre der Schäferpoesie an, das damals in ganz Europa so beliebt war; sie stellen vielmehr das Leben und Treiben der spanischen Landleute mit der reizendsten Naivetät, mit unnachahmlicher Frische und Lebendigkeit

bar; nur Lope de Vega hat hierin ähnlich Vortreffliches geleistet.

Einige von Tirso's besten Lustspielen sind schon genannt worden; wir haben jedoch anzugeben, was uns außerdem aus diesem reichen Vorrath noch vorzüglich bemerkenswerth scheint, und durch gedrängte Inhaltsanzeigen einzelner Stücke den Kreis der Erfindungen, in welchem sich unser Dichter vorzugsweise bewegt, einiger Maßen anzudeuten. Freilich ist das letztere Verfahren gerade bei Tirso besonders mißlich und wir ergreifen es nicht ohne das Bewußtsein, daß ein solcher Abriß der äußeren Handlung nur einen sehr schwachen Begriff von dem Ganzen des Stückes zu geben vermag; allein es ist das einzige Mittel, welches dem Geschichtschreiber der Poesie zu Gebote steht, um seinen Lesern außer der allgemeinen Charakteristik eines Dichters auch noch eine concretere Anschauung von dessen Werken zu bieten. Wir schicken daher dem Folgenden nochmals ausdrücklich die Bemerkung voraus, daß das hervorragende Verdienst von Tirso's Dramen nicht in der Künstlichkeit des Planes, in der Oekonomie und Einheit des Ganzen liegt, sondern in der Mannigfaltigkeit und dem Reiz der Situationen, in der Frische und Lebendigkeit der Charakteristik, in dem Farbenschmelz der Bilder, in der Fülle des Witzes und in dem poetischen Glanze der Diction, — daß man daher an einer Inhaltsübersicht von einzelnen derselben kaum mehr hat, als ein Caput mortuum, und daß darin die Mängel ungleich mehr sichtbar werden, als die Trefflichkeiten.

La Villana de la Sagra beginnt in einem Wirthshause; zwei Diener vergnügen sich im Vorzimmer mit

Kartenspiel, während ihre Herren sich in der Nebenstube derselben Belustigung hingeben. Die Späße der beiden drolligen Käuze, welche sich über ihre Gebieter lustig machen, sind überaus ergötzlich; aber bald geht der Scherz in Ernst über, sie erhitzen sich und der Eine reicht dem Andern eine Ohrfeige; in demselben Augenblick treten auch die Herren auf, gleichfalls in heftigem Streit; die Degen werden gezogen; D. Luis stößt den D. Juan nieder und macht sich nach vollbrachter That aus dem Staube, um der Justiz zu entgehen. Wir werden hierauf zu Doña Ines, der Schwester des Mörders, geführt; diese wird von dem Bruder des Ermordeten mit Zudringlichkeiten verfolgt und erklärt demselben eben geradezu, daß sie sich seine Besuche verbitte, als sie die Nachricht von der That und Flucht des D. Luis erhält; sie sieht sich nun ohne Beschützer und ganz den Nachstellungen eines ihr lästigen Bewerbers Preis gegeben, und faßt deshalb den Entschluß, sich in Männertracht zu verkleiden und dem Entflohenen nachzureisen.

Die nächste Scene versetzt uns von Santiago nach Toledo, wo ein junger Cavalier, Don Pedro, auf der Straße das reizende Landmädchen Angelica erblickt, sich ihr mit Liebesworten zu nähern sucht, aber verächtlich zurückgewiesen wird. Der von leidenschaftlicher Liebe entflammte Jüngling ist außer sich über diese Verschmähung und beschließt, sich der Schönen wo möglich mit Gewalt zu bemächtigen. Zur Ausführung dieses Entschlusses bietet ihm das Fest des San Roque, das am Abend dieses Tages in der Umgegend von Toledo (in der Sagra) gefeiert wird, die beste Gelegenheit. Die folgenden Scenen zeigen uns die Feier dieses Festes, welche mit den reizendsten

Farben der Poesie geschildert wird. Das fröhliche Landvolk ergötzt sich mit Tanz und Gesang und ahnt nichts Böses, als plötzlich D. Pedro bewaffnet in ihre Mitte bringt und die schöne Angelica raubt. Da die That eben vollbracht ist, langt der Flüchtling D. Luis an; der Bericht über das Geschehene empört ihn; er setzt dem Räuber nach, holt ihn ein und befreit die Geraubte.

Im zweiten Akte sehen wir Doña Ines in Männerkleidung auf dem Wege nach Toledo, wohin sie ihren Bruder geflüchtet glaubt, weil dort ein Verwandter von ihnen wohnt. Sie sieht zwei Wanderer herankommen, in denen sie den Bruder und dessen Bedienten erkennt. D. Luis ist wirklich in Toledo gewesen, hat aber seinen Oheim nicht mehr am Leben gefunden, und nun beschlossen, sich, um seinen Verfolgern zu entgehen, in niedere Tracht zu verkleiden und bei dem Vater des Mädchens, das er aus den Händen des Räubers befreit hat, in Dienste zu treten Ines belauscht ihn im Gespräch mit dem Diener, wo er seine Leidenschaft für die schöne Angelica ausspricht; und sie faßt, theils um ihn ungestörter beachten zu können, theils aus Scham wegen ihrer Verkleidung, den Entschluß, sich ihm nicht zu erkennen zu geben, sondern wo möglich unerkannt in seiner Nähe zu leben. Sie begibt sich daher gleichfalls in das Dorf der Sagra und tritt als Page in Dienste des Don Pedro, welcher der schönen Angelica wegen dorthin gezogen ist. Dieser bereut jetzt sein neuliches Attentat und wirbt in Ehren um das reizende Landmädchen, dessen Vater, der reichste Einwohner des Dorfes, ihn auch begünstigt. Angelica selbst will indessen nichts von ihm wissen, sondern glüht in Liebe für ihren Befreier, obgleich sie diesen nur

so flüchtig gesehen, daß sie sich kaum seine Züge hat einprägen können. Während sie eben ihrer Sehnsucht nach ihm nachhängt, tritt Don Luis in geringer Kleidung ein, gibt sich für einen ehemaligen Diener ihres Retters aus und bittet um ihre Fürsprache bei'm Vater, damit er in dessen Dienste aufgenommen werde. Die nun folgenden Intriguen sind sehr verwickelt und können nicht alle dargelegt werden; die Hauptsache ist: Angelica fügt sich zum Schein in den Willen ihres Vaters und zeigt dem Don Pedro eine gewisse Gunst, indem sie hofft, die verhaßte Heirath auf diese Art leichter zu vereiteln, als durch directen Wiederstand. Inzwischen ist D. Luis als Gärtner in ihr Haus aufgenommen worden, und fördert seine eignen Absichten, indem er Liebesbriefe von seinem angeblichen Herrn überbringt, bisweilen auch als solcher am Gitterfenster der Schönen erscheint und zärtliche Zwiesprache mit ihr hält. Oft trifft er sich in dem Garten, wo ihm besonders die Sorge für die Bienenstöcke obliegt, mit der Schönen und wohnt den Zusammenkünften bei, welche diese dem Pedro gewähren muß. Da er weiß, daß die scheinbare Gunst, welche dem Bewerber zu Theil wird, nur fingirt ist, so wird er, statt zur Eifersucht, nur zu Spott über den Getäuschten gereizt, und singt bald lustige Lieder, in denen er sein eignes Glück feiert, oder den gefoppten Nebenbuhler verspottet, bald unterbricht er die Zärtlichkeiten des Paares, indem er einen Bienenschwarm zwischen sie jagt, oder dem Pedro, unter dem Vorwande, ihn vor dem Stich eines dieser Thierchen zu schützen, einen derben Schlag versetzt. Diese Scenen sind von der reizendsten idyllischen Anmuth und durch eine Mischung des Süßen

und Schwärmerischen mit dem Muthwilligen und Ironischen überaus anziehend. — Der Schluß des Stückes ist: Angelica entdeckt, daß D. Luis mit dem vermeintlichen Diener identisch sei. Ines, die als Page Pedro's zum Liebesboten benutzt wird, hintergeht bei diesen Aufträgen ihren Gebieter und thut das Ihrige, um den Bruder zu begünstigen; sie entdeckt sich dem Letzteren, der sie bisher nicht erkannt hat. Die Geschwister liegen einander gerade in den Armen, als Angelica dazukommt und in heftige Eifersucht geräth, weil sie den Geliebten treulos glaubt. Um sich zu rächen, beschließt sie, den D. Pedro zum Gatten zu nehmen; D. Luis geräth hierüber, ein Orlando um Angelica, in Raserei; aber glücklicher Weise nimmt die Sache bald eine bessere Wendung: Pedro wird, ziemlich unmotivirt, von seinem Vater zu einer andern Heirath genöthigt und Angelika belohnt, über den Irrthum aufgeklärt, ihren Befreier und treuen Liebhaber durch ihre Hand.

La Villana de Ballecas (später von Moreto in **La ocasion hace al ladron** nachgeahmt und neuerdings von Dionisio Solis umgearbeitet) überrascht durch spannende Intrigue und hat sich bis heute als Lieblingsstück auf den spanischen Bühnen erhalten. Der Hauptmann Gabriel de Herrera unterhält ein Liebesverhältniß mit Doña Violante, einer vornehmen Valencianerin, verläßt sie aber nachher und begibt sich nach Madrid, wo er bei'm König die Vergebung eines Duell-Mordes nachsuchen will, den er in Flandern begangen hat. Er nimmt auf dieser Reise den Namen Don Pedro de Mendoza, an und ein wunderbares Zusammentreffen der Umstände will, daß er in einem Wirthshause nahe bei Madrid mit einem aus

Mexico angelangten Cavalier Bekanntschaft macht, der wirklich diesen Namen führt; ein weiterer Zufall fügt, daß der Koffer des D. Gabriel durch ein Versehen der Diener mit dem des Mexikaners vertauscht wird. So langt denn der wahre D. Pedro ohne irgend ein Mittel, seine Person zu identificiren, und noch dazu mit Beweisen eines Verbrechens in Madrid an, während der Schuldige durch den Mantelsack nicht allein in den Besitz von Gold und Edelsteinen, sondern auch in den von Briefen an einen gewissen D. Gomez gekommen ist, mit dessen Tochter sich D. Pedro vermählen sollte. Der Hauptmann läßt sich nicht träge finden, präsentirt sich im Hause des D. Gomez als Schwiegersohn und sieht sich von Vater und Tochter mit offenen Armen empfangen; der unglückliche Pedro, der sich später einstellt und die Wahrheit an's Licht zu bringen sucht, wird für einen Betrüger gehalten und überdieß, da er allgemein für Don Gabriel gilt, auf Antrag eines Bruders der betrognen Valencianerin in's Gefängniß gesteckt. Inzwischen hat Doña Violante sich auf den Weg gemacht, um ihren treulosen Geliebten aufzusuchen, und ist, um ihn beobachten zu können, in Vallecas bei Madrid in Dienste eines Bauers getreten, dessen Brod sie täglich zum Verkaufe in die Stadt bringt. Sie weiß sich Eingang in das Haus ihrer Nebenbuhlerin zu verschaffen, Zwietracht zwischen sie und Don Gabriel zu säen, den Betrug des Letzteren aufzudecken und ihn endlich zu bestimmen, ihr die Hand zu reichen, die er ihr längst schuldig ist. Die Scenen, wo die verkappte Bäuerin mit scheinbarer Einfalt und in der Sprache des Landvolks, die sie auf's trefflichste nachzuahmen weiß, sich über die städtischen Sitten lustig macht und Allen

die derbsten Wahrheiten sagt, gehören zu dem Schönsten, was die komische Muse je eingegeben hat. Daß zuletzt D. Pedro als der wahre Schwiegersohn des D. Gomez anerkannt wird, versteht sich von selbst.

La Celosa de si misma hat einen trefflich entworfenen und mit größter Feinheit und Besonnenheit durchgeführten Plan. Ein junger Cavalier kommt aus der Provinz nach Madrid, um sich dem Willen seiner Eltern gemäß, mit einer Dame zu verheirathen, die er nie gesehen hat und von der er nur weiß, daß sie ein großes Vermögen besitzt. Er hat gegen diese Partie von vorn herein Abneigung, weil er gegen Reichthümer gleichgültig ist und nur wünscht, daß seine Frau schön und tugendhaft sei. Als er eben in Madrid angelangt ist, sieht er beim Heraustreten aus der Kirche eine Dame, deren ganze Erscheinung ihn fesselt, obgleich er ihr durch einen Schleier verhülltes Gesicht nicht sehen kann; er knüpft eine Unterhaltung mit ihr an und verliebt sich in Folge derselben auf's leidenschaftlichste in sie. Durch einen wunderbaren Zufall ist diese Dame eben dieselbe, welche seine Gattin werden soll. Als er nun im Hause seiner künftigen Schwiegereltern seine Braut sieht, will ihm diese durchaus nicht gefallen, sondern er schwärmt nur für die Unbekannte. Doña Madalena, die als Verschleierte angebetet, mit enthülltem Gesicht aber verschmäht wird, ist daher mit vollem Rechte auf sich selbst eifersüchtig, und die Beleidigung, welche ihr hierdurch widerfährt, reizt sie, im D. Melchor den flatterhaften Bräutigam zu bestrafen, während sie sich vorbehält, den treuen Liebhaber zu belohnen. Dies die Springfeder der komischen Begeben-

heiten, welche eine Fülle der anziehendsten Scenen herbeiführt.

Ein in jeder Hinsicht vollendetes Meisterstück, von überraschender Originalität der Erfindung, voll der süßesten und mächtigsten Reize der Poesie ist **Amar por señas.** Ein spanischer Ritter, D. Gabriel, hat am Hofe von Lothringen einem Turnier beigewohnt und sich vor allen Andern im Lanzenbrechen ausgezeichnet. Auf der Rückreise übernachtet er in einem Walde; er theilt seinem Diener mit, daß er mit schwerem Herzen abreise, weil die Prinzessin Beatriz, die älteste Tochter des Herzogs, ihn, obgleich er sie nur flüchtig gesehen, gefesselt habe. Während dieses Gespräches ist er nicht gewahr geworden, daß man ihm sein Gepäck entwendet hat. Als er es bemerkt, springt er empor, um sich danach umzusehen, und erblickt in der Ferne einen Menschen, der ihn zu erwarten scheint. Es ist ein Hofdiener, der ihm zuruft, er habe sich seines Gepäckes bemächtigt, und zwar auf Befehl einer Dame, die ihn liebe; D. Gabriel fragt, welche Dame dies sei, und erhält zur Antwort: eine der drei Prinzessinnen. Indessen eilt der Diener mit flüchtigen Schritten davon und Gabriel folgt ihm, theils von Neugier gespornt, theils weil er die bei dem Gepäck befindlichen Andenken einer früheren Geliebten nicht verlieren will; plötzlich sieht er sich in der Dunkelheit allein; er hat sich, ohne es selbst zu bemerken, in ein Gemach des Schlosses verlocken lassen und findet die Thüren ringsumher verschlossen; es dauert nicht lange, so wird Gabriel's Knappe, der Gracioso, an Stricken durch den Schornstein herabgelassen — kurz, allem Anschein nach ist der irrende Ritter in ein bezaubertes Schloß gerathen. Nach

die [illegible] sagt, [illegible] und die [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

La Celosa de si [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] und Macht. [illegible] so we- [illegible] einer [illegible] dem Ihr Euch befindet, und von [illegible] habe keine Hoffnung, daraus [illegible] [illegible] Ihr mir auf Ritterehre Folgendes [illegible] es durch Eure Unterschrift bekräftigt: Erstens, daß [illegible] nicht ohne meine Erlaubniß zu verlassen; zwei- [illegible] das Geheimniß Niemandem mitzutheilen und drittens, [illegible] Zeichen zu errathen, welche von den drei Prinzessinnen [illegible] die Euch ihr Herz geschenkt hat.“ Beatriz hat das [illegible] Mittel ersonnen, um den Scharfsinn des fremden Ritters zu prüfen und zugleich zu erfahren, ob sich seine Liebe auf eignen Antrieb ihr zuwenden werde; sie vertheilt deshalb, ohne ihren eigentlichen Plan kund zu thun, Edelsteine und andere Gegenstände an ihre Schwestern, damit diese Zeichen den Geliebten irre führen. Don Gabriel leistet den Schwur und erscheint, wie von freien Stücken, von Neuem am Hofe; sein Herz spricht für Beatriz, aber die verschiedenen Zeichen, die Neigung, welche ihm auch die anderen Prinzessinnen schenken, und hinzutretende zufällige Umstände verwirren ihn mannigfach, und diese Verwirrung, die wir leider nicht bis in's Einzelne verfolgen können, steigert sich immer mehr, bis sich am Schlusse die Auflösung darbietet und der Ritter durch Beatrizens Hand

Diese Comödie bietet von Anfang bis zu
'henfolge der sinnvollsten und fesselndsten
ist im Ganzen wie im Einzelnen von
' feinen Ausbildung, daß man sie zu
komischen Dichtung überhaupt zäh-

't und ergötzlich ist der Plan
que el que no quiere oir.
...ch, der Verabredung seines Vaters
.. Garcia gemäß, mit der ältesten Tochter des
..ßteren, Catalina, vermählen, bevorzugt aber deren jüngere Schwester Lucia, die ihm gleichfalls ihre Neigung schenkt. Catalina, die den ihr bestimmten Bräutigam leidenschaftlich liebt und deshalb auf ihre Schwester eifersüchtig ist, bietet Alles auf, um den Vater zu bestimmen, diese mit einem gewissen D. Fadrique zu verheirathen; aber die Liebenden arbeiten ihr mit allen Kräften entgegen und suchen durch List an's Ziel ihrer Wünsche zu gelangen. Diego, um einstweilen die ihm verhaßte Partie zu vermeiden, gibt vor, schon eine Frau zu haben; Lucia aber, um nur nichts von Fadrique und einer Heirath mit diesem hören zu müssen, stellt sich, als sei sie taub. Diese fingirte Taubheit, von welcher der Titel des Stücks hergenommen ist, gibt zu höchst ergötzlichen Auftritten Anlaß. Weiter stiftet Diego seinen Vetter D. Juan an, sich als Gerichtsdiener zu verkleiden und als solcher den D. Fadrique wegen angeblich begangener Vergehen zu verhaften. Durch eine andere Intrigue wird D. Garcia auf eine Zeit lang aus dem Hause entfernt, und diesen Moment benutzen die Liebenden, um sich trauen zu lassen. Garcia kehrt mit der Nachricht

einiger Zeit setzt sich eine in der Wand befindliche Drehlade in Bewegung, durch welche die Gefangenen Licht und einen Korb mit Speisen erhalten. Auf dem Korbe liegt ein Brief folgenden Inhalts: „Aus den Papieren, die ich Euch habe abnehmen lassen, Don Gabriel, weiß ich, daß Ihr in einem Liebesverhältnisse steht. Diejenige, welche aus Furcht, Euch zu verlieren, Eure Abreise verhindert hat, wird sie Euch nun, da sie eifersüchtig geworden, um so weniger gestatten. Das Gemach, in dem Ihr Euch befindet, ist wohl verwahrt und Ihr habt keine Hoffnung, daraus zu entrinnen, bevor Ihr mir auf Ritterehre Folgendes schwört und es durch Eure Unterschrift bekräftigt: Erstens, diesen Hof nicht ohne meine Erlaubniß zu verlassen; zweitens, dies Geheimniß Niemandem mitzutheilen und drittens, aus Zeichen zu errathen, welche von den drei Prinzessinnen es ist, die Euch ihr Herz geschenkt hat." Beatriz hat das letztere Mittel ersonnen, um den Scharfsinn des fremden Ritters zu prüfen und zugleich zu erfahren, ob sich seine Liebe auf eignen Antrieb ihr zuwenden werde; sie vertheilt deshalb, ohne ihren eigentlichen Plan kund zu thun, Edelsteine und andere Gegenstände an ihre Schwestern, damit diese Zeichen den Geliebten irre führen. Don Gabriel leistet den Schwur und erscheint, wie von freien Stücken, von Neuem am Hofe; sein Herz spricht für Beatriz, aber die verschiedenen Zeichen, die Neigung, welche ihm auch die anderen Prinzessinnen schenken, und hinzutretende zufällige Umstände verwirren ihn mannigfach, und diese Verwirrung, die wir leider nicht bis in's Einzelne verfolgen können, steigert sich immer mehr, bis sich am Schlusse die Auflösung darbietet und der Ritter durch Beatrizens Hand

beglückt wird. Diese Comödie bietet von Anfang bis zu Ende eine Reihenfolge der sinnvollsten und fesselndsten Scenen dar und ist im Ganzen wie im Einzelnen von einer Vollendung und feinen Ausbildung, daß man sie zu dem Vortrefflichsten der komischen Dichtung überhaupt zählen darf.

Kaum minder interessant und ergötzlich ist der Plan in **No hay peor Sordo que el que no quiere oir.** Don Diego soll sich, der Verabredung seines Vaters mit Don Garcia gemäß, mit der ältesten Tochter des Letzteren, Catalina, vermählen, bevorzugt aber deren jüngere Schwester Lucia, die ihm gleichfalls ihre Neigung schenkt. Catalina, die den ihr bestimmten Bräutigam leidenschaftlich liebt und deshalb auf ihre Schwester eifersüchtig ist, bietet Alles auf, um den Vater zu bestimmen, diese mit einem gewissen D. Fadrique zu verheirathen; aber die Liebenden arbeiten ihr mit allen Kräften entgegen und suchen durch List an's Ziel ihrer Wünsche zu gelangen. Diego, um einstweilen die ihm verhaßte Partie zu vermeiden, gibt vor, schon eine Frau zu haben; Lucia aber, um nur nichts von Fadrique und einer Heirath mit diesem hören zu müssen, stellt sich, als sei sie taub. Diese fingirte Taubheit, von welcher der Titel des Stücks hergenommen ist, gibt zu höchst ergötzlichen Auftritten Anlaß. Weiter stiftet Diego seinen Vetter D. Juan an, sich als Gerichtsdiener zu verkleiden und als solcher den D. Fadrique wegen angeblich begangener Vergehen zu verhaften. Durch eine andere Intrigue wird D. Garcia auf eine Zeit lang aus dem Hause entfernt, und diesen Moment benutzen die Liebenden, um sich trauen zu lassen. Garcia kehrt mit der Nachricht

zurück, Fadrique habe schon früher einer anderen Dame die Ehe zugesagt und werde durch das Gericht gezwungen werden, dieses Versprechen zu halten; Diego und Lucia stellen sich als neuvermähltes Paar vor und Catalina, der nun doch keine andere Hoffnung bleibt, nimmt D. Juan, der ihr seine Hand anträgt, zum Gatten an.

Amar por arte mayor ist eine reizende Comödie, die vermuthlich dem Calderon vorgeschwebt hat, als er sein **Secreto á voces** schrieb.

In **La fingida Arcadia** hat eine italienische Gräfin die Hauptrolle, welche ungemein für die Dichtungen des Lope de Vega schwärmt und den verschiedenen Bewerbern um ihre Hand erklärt, daß sie nur denjenigen wählen werde, der alle Eigenschaften besitze, mit welchen Lope den Hirten Anfriso in seiner Arcadia ausgestattet habe. Die Galane nehmen nun sämmtlich die Namen und die Tracht von Hirten an und zuletzt trägt ein Spanier, der als Gärtner verkleidet in Diensten der Gräfin gestanden hat, den Sieg davon.

El Vergonzoso en Palacio genießt besonderer Berühmtheit, und verdient sie mehr durch treffliche Zeichnung einzelner Charaktere und den Reichthum an den reizendsten Situationen, als durch die harmonische Zusammensetzung des Ganzen. Durch gleiche Vorzüge bei glücklicher durchgeführtem Plan zeichnet sich **Amar por razon de estado** aus. **Mari Hernandez la Gallega** und **Averigue lo Vargas** enthalten Bilder von sprechender Naturwahrheit und vereinigen das Liebliche der Idylle mit der Spannung einer reich bewegten Handlung. **Amor y zelos hacen discretos** glänzt durch die vollendete Urbanität der Dar-

stellung, durch die graziösesten Wendungen des Gesprächs und durch die feine Beobachtung der innersten Seelenzustände. Diese Comödie ist noch besonders dadurch merkwürdig, daß darin die Einheiten des Orts, der Zeit und der Handlung auf's genaueste beobachtet sind.

El pretendiente al revés (gleichfalls zum Theil an die Idylle streifend) entfaltet mit psychologischem Scharfsinn die Geheimnisse liebender Herzen. **El castigo del pensé que**, in zwei Theilen, stellt sehr treffend dar, wie man durch zu ängstliches Reflectiren das nahe liegende Glück verscherzt; aus dem Anfange des zweiten Theils geht hervor, daß der erste großen Beifall gefunden hatte und über alle Theater Spaniens in Städten, Dörfern und Flecken gewandert war. Dieser erste Theil der Comödie ist neben der **Entretenida** des Cervantes von Moreto zu seinem **Parecido en la corte** benutzt worden. — In **Ventura te dé Dios, hijo**, wird mit großer Laune und Wahrheit geschildert, wie willkührlich das Glück seine Gaben austheilt, und wie der Zufall alle Berechnungen der menschlichen Weisheit zu Schanden macht. — In **Celos con celos se curan** und **Del enemigo el primer consejo** haben wir Motive, welche dem von Lope's **Milagros del desprecio** verwandt sind, und nebst diesem dem Moreto zum Vorbilde seines berühmten **Desden con el desden** gedient haben. — Voll schalkhafter Laune und verwegener Liebesintriguen, wahre Muster der **Comedia de capa y espada** sind **Por el sótano y por el torno** und **Los balcones de Madrid**. — Kecker als in **Desde Toledo á Madrid** kann ein Comödienplan schwerlich angelegt und durchgeführt werden. D. Balthasar hat einen Ritter, der sein Nebenbuhler in

der Bewerbung um die Gunst einer Doña Anna war, tödtlich verwundet und entflieht nach vollbrachter That in das zunächst gelegene Haus, wo er sich in einem einsamen Zimmer versteckt. Hier wird er von der Tochter des Hauses, Doña Mayor, überrascht und nach einem kurzem Gespräch mit ihr so von ihren Reizen eingenommen, daß er seine ältere Liebe ganz vergißt. Er hört, daß Doña Mayor mit einem D. Luis verlobt ist und noch an diesem Tage in der Begleitung desselben, so wie in der ihrer Eltern nach Madrid abreist, wo die Hochzeit gefeiert werden soll. Balthasar, welchem sich die Braut bald gewogen zeigt, da sie die Einwilligung zur Vermählung mit D. Luis nur wider Willen gegeben hat, faßt den Entschluß, sich als Maulthiertreiber zu verkleiden und als solcher die Geliebte auf der Reise zu begleiten. Er weiß seine Rolle vortrefflich zu spielen und belustigt durch sein bäurisches Wesen, hinter dem er die ausgelassenste Schalkheit verbirgt, die ganze Gesellschaft. Er hat dem Maulthier, auf welchem Doña Mayor reitet, hinten an dem Schwanz einen Dornbusch applicirt, so daß das Thier nicht zu halten ist und der Treiber, immer nebenher laufend, sich bald mit der Geliebten allein befindet und Beide sich ungestört mit einander unterhalten können. Die Uebrigen ahnen so wenig von dem Verhältniß, daß sie den Balthasar im Scherz den Bräutigam der Doña Mayor nennen und auf der Nachtstation, um sich die Langeweile der Rast zu verkürzen, zum Spaße seine Hochzeit mit ihr feiern. Nur D. Luis will bei diesem Scherze nicht recht in das Gelächter einstimmen. Inzwischen hat D. Diego, der Bruder der früheren Geliebten Balthasars, von der Verkleidung des Letzteren gehört und sich aufgemacht, um ihn wegen seiner Treulosigkeit zur Rechen-

schaft zu ziehen. Er trifft ihn in dem Wirthshause, wo das Nachtquartier gehalten wird, und hält ihm das Unredliche seines Benehmens vor. Dieses Gespräch wird von Doña Mayor belauscht, die nun, da sie von der früheren Liebe Balthasars hört, zu heftiger Eifersucht entflammt wird und den Geliebten des Mordes anklagt. Die Dienerschaft will D. Balthasar verhaften, aber dieser ergreift ein Schwert und rettet sich. Die Auflösung der Verwicklung ist: Doña Mayor verweigert, sich mit D. Luis zu vermählen, so lange nicht der Flüchtling gefangen ist. D. Diego meldet, daß jener Ritter, welchen D. Balthasar verwundet hat, nicht gestorben ist, sondern sich wieder in bestem Wohlsein befindet und sich mit Doña Anna verlobt hat, und zuletzt erscheint D. Balthasar, nicht mehr in Verkleidung, sondern als Cavalier, um die Hand der Doña Mayor werbend, welche ihm auch zu Theil wird.

Mehr dem Typus des eigentlichen Charakterlustspiels nähert sich **Marta la piadosa**, ein treffendes und lebenswahres Gemälde der Heuchelei, das erste in der neuern Literatur und von unendlich poetischerer Färbung, als die berühmteren Stücke von Molière und Moratin, die denselben Vorwurf behandeln. — Endlich wage ich noch, dem Tirso de Molina ein Stück zuzuschreiben, das in verschiednen einzelnen Drucken nur als **de un ingenio de esta corte** bezeichnet ist, im 35. Bande der **Comedias escogidas de los mejores ingenios de España (Madrid, 1671)** aber dem **Francisco de Rojas** beigelegt wird. Es heißt **en Madrid y en una casa**, und stimmt in Sprache, Erfindung und Darstellung so sehr mit Tirso's beglaubigten Stücken überein, daß mir dieser der Verfasser scheint. Rojas,

in der Vorrede zum zweiten Bande seiner Comödien, (Madrid, 1645) klagt selbst, daß Bühnenstücke, die nicht von ihm herrührten, fälschlich mit seinem Namen bezeichnet würden, und die Beispiele, wo spanische Comödien unter falschen Autornamen angeführt werden, sind so zahlreich, daß die Angaben der Buchhändler und Schauspielcataloge nichts gegen die innern Beweise der Stücke selbst vermögen. Das genannte Stück gehört übrigens zu den vorzüglichsten und zeichnet sich durch eine trefflich entworfene, sehr verwickelte und doch übersichtlich klare Intrigue aus.

Auf der Uebergangsstufe von den komischen zu den ernstern Dichtungen stehen **Palabras y plumas** (wozu Boccaccio's Novelle vom Falken den Anlaß gegeben zu haben scheint), durch einen leisen Anhauch von Sentimentalität anziehend, und **El Amor y la Amistad.** Das letztere zeichnet sich vor allen Stücken Tirso's durch Regelmäßigkeit des Plans aus. D. Guillen, ein Günstling des Grafen von Barcelona, ist im Besitze einer Geliebten und eines Freundes glücklich, wird aber einst, als er die Beiden in einem vertraulichen Gespräche überrascht, dessen Motive er nicht kennt, argwöhnisch, so daß er den Entschluß faßt, sie auf die Probe zu stellen. Der Graf läßt ihn auf sein Bitten scheinbar in Ungnade verfallen, gefangen nehmen und aller seiner Besitzthümer berauben. Auf diese Art überzeugt er sich denn von der Falschheit seines Verdachtes, indem der Freund und die Geliebte ihm selbst in seinem Unglück Beweise ihrer wandellosen Treue geben. — In dieselbe Kategorie gehören **Privar contra su gusto** und **el celoso prudente**, letzteres ein vortreffliches Drama und in Einzelnheiten Vorbild des vielbewunderten **del rey abajo nin-**

guno von Rojas. Diese unterscheiden sich von den bisher besprochenen nur durch eine etwas dunklere Färbung. Wie die Sonderung der spanischen Schauspiele in Classen immer nur bedingten Werth hat, so kann die Unterscheidung von Tirso's Stücken in komische und ernstere überhaupt nur relativ sein und keine feste Begränzung der beiden Elemente bezeichnen. Einzelne von Dramen dieses Dichters treten jedoch aus dem Kreise der bis jetzt betrachteten durch so verschiedenen Charakter hervor, daß man sie füglich zu einer andern Gattung rechnen kann, wenngleich manche gemeinsame Grundzüge immer an die Verwandtschaft mit jenen erinnern.

Mit Erstaunen sehen wir hier den Dichter, der sonst gern wie ein Schmetterling um Blumen flattert, sich gleich dem Adler in die Wolken heben; der heitere, spöttische Tirso verwandelt sich in einen Heldensänger, der mit begeisternden Klängen die Großthaten des edlen spanischen Volkes feiert; und sein sonst oft unstät gaukelnder Styl erhebt sich mit dem Schwung der Gedanken zu energischer Kraft. Einige Stücke dieser Art lassen sich am besten als dramatische Epen bezeichnen. So **la prudencia en la muger**, eins der großartigsten Werke der spanischen Bühne, das mit kühnen Zügen die wilden Parteikämpfe während der Minderjährigkeit Ferdinand's IV. und den Heldensinn darstellt, mit dem die Königin Mutter den Trotz der rebellischen Vasallen zu brechen weiß. Die beiden ersten Akte sind über alles Lob erhaben; der dritte tritt dagegen etwas in Schatten. Die **hazañas de los Pizarros**, in drei Theilen, bieten ein farbenglühendes, überaus lebenvolles Gemälde von den fast fabelhaften Thaten der ersten Er-

oberer Amerika's dar; einzelne Uebertreibungen und ausschweifende Erfindungen können befremden, sind aber ganz im Geist jener abenteuerlichen Berichte über die Wunder der neuen Welt, die damals allgemeinen Glauben fanden; wie es denn z. B. lange dauerte, bis die, auch hier benutzte, Erzählung des Orellana von einer Amazonenrepublik an den Ufern des Marañon nur bezweifelt wurde. Ließ sich doch einer jener Conquistadoren, Manuel Ponce de Leon, so sehr von den Trugbildern der aufgeregten Phantasie bethören, daß er mit großen Rüstungen einen Zug unternahm, um den Brunnen der Jugend zu entdecken.

Hat nun der Dichter oft mehr nur die nächste Erscheinung des Daseins mit ihren Verwicklungen und Leidenschaften dargestellt, die Gestalten des Lebens mehr von der Außenseite mit den Flammen seiner Phantasie beleuchtet, so zeigen doch einzelne seiner Dramen, daß er auch mit ernstem Sinn in die Tiefe zu dringen und Herz und Seele ebenso anzuregen und zu erschüttern, wie Geist und Einbildung zu beschäftigen weiß. In **Escarmientos para el cuerdo** hat er ein ächt tragisches Motiv mit genialer Meisterschaft behandelt; dieses düster-schreckliche Gedicht schildert mit furchtbarer Wahrheit die Abgründe der Schuld, in welche Leichtsinn und Leidenschaft führen können, und das Strafgericht des Himmels über den vermessenen Frevler; und dies Motiv ist hier auf so hochpoetische Weise durchgeführt, der Untergang namentlich, in den der Sünder auch die schuldlosen Seinen mit hinabreißt, in so tiefen und unauslöschlichen Zügen gezeichnet, daß man diese romantische Tragödie einzig in ihrer Art nennen kann[188]). Das Stück

[188]) Der Vorfall, auf welchen sie sich gründet, ist in Maffei

beginnt mit einem prächtigen Triumphzug, durch welchen in Goa die Siege des D. Manuel de Sousa über mehrere Indische Fürsten gefeiert werden. D. Manuel tritt in reicher kriegerischer Tracht auf, hinter ihm ein festlich geschmückter Heerzug und die gefangenen Indianer in Fesseln. Der Triumphator gibt dem Gouverneur von Indien, D. Garcia de Sá, in einer pomphaften Rede Bericht von seinen Thaten und wird von diesem mit der höchsten Auszeichnung empfangen. In der nächsten Scene lernen wir Doña Maria, eine portugiesische Dame, kennen, welche, in männliche Tracht verkleidet, nach Indien gekommen ist, um D. Manuel aufzusuchen, der sie früher geliebt und einen Sohn mit ihr erzeugt, aber sie verlassen und den kleinen Dieguito mit sich genommen hat. Sie gibt sich dem Treulosen zu erkennen und weiß ihn durch Beweise ihrer Liebe und Anhänglichkeit so zu rühren, daß er, von Gewissensbissen gefoltert, ihr reuig zu Füßen sinkt, sie um Vergebung bittet und schwört, fortan ihr ganz anzugehören. Er ruft, wenn er ihr je untreu werden sollte, die Rache des Himmels auf sich herab. „Wenn ich zur See gehe, mögen mir die Wogen Schiffbrüche bereiten und mich an unwirthbare Küsten schleudern, wo wilde Caraiben, glühende Sandwüsten und

Historiarum indicarum libri XVI, 1593, fol., und in Goulard's Histoires mémorables erzählt; auch von einem Portugiesen, Geronimo de Corte Real in dem erzählenden Gedichte Naufragio de Manuel de Sosa de Sepulveda, Lisboa 1594, 4., behandelt worden. Auch Camoens in der Lusiade, Canto V. Est. XLVI. und XLVII. spielt auf dieselben an. — Die Vergleichung des geschichtlichen Hergangs dieser Begebenheit mit der dramatischen Behandlung derselben ist interessant, weil sie zeigt, mit wie vieler Einsicht und künstlerischen Berechnung Tirso das Factum für seine dichterischen Zwecke umgestaltet hat.

blutgierige Tiger meinem Leben ein Ende machen mögen." — Manuel hat vor Maria's Ankunft ein Liebesverhältniß mit Leonor, der Tochter des Gouverneurs, angeknüpft; dies bricht er jetzt ab, um zu der früheren Verbindung zurückzukehren; aber der Gouverneur, der von der Liebe Kunde erhalten hat, verlangt, daß er seiner Tochter die Hand reiche, indem er ihm zugleich die glänzendsten Aussichten eröffnet, wenn er das Begehren erfülle. Der wankelmüthige D. Manuel schwankt schon; da erfährt der Gouverneur, daß seine Tochter eine Frucht jener Verbindung geboren habe, und stellt nun dem Verführer nur die Wahl zwischen dem Tode oder der Vermählung mit Leonor. Manuel vermag in dieser furchtbaren Lage dem Drange der Umstände nicht zu widerstehen und wird zum Meineidigen an Doña Maria. Die Verbindung mit Leonor wird sogleich vollzogen, aber als das Paar den Trauring wechselt, entfährt Manuel's Schwert der Scheide und verwundet die Braut, was von Allen für eine üble Vorbedeutung gehalten wird. Die Neuvermählten schiffen sich, auf Befehl des Gouverneurs, sogleich nach Portugal ein und Manuel verläßt Indien, ohne Doña Maria nur noch gesehen zu haben, indem er der Unglücklichen auch noch den Sohn Dieguito entreißt, den er mit auf die Reise nimmt. Die Betrogene hört von der an ihr verübten Treulosigkeit und eilt, den Verräther noch einzuholen; aber zu spät; als sie den Hafen erreicht, hat das Schiff eben die Anker gelichtet und sie hört in der Ferne nur noch das Rufen ihres Sohnes, der sie erblickt und zu ihr zurück will. Sie kniet am Strande nieder und fleht die Rache des Himmels auf den Meineidigen herab, spricht dazwischen aber, von Liebe und Grimm

zugleich getrieben, wieder Segenswünsche für den Sohn aus. Da schwärzt sich der Himmel; ein Sturm ist im Anzuge und das Schiff verschwindet in finsteren Wetterwolken. Maria eilt nun, D. Manuel's Verrath dem Gouverneur anzuzeigen, welcher sich sogleich mit ihr auf einem anderen Schiffe zur See begibt, um den Flüchtling einzuholen und ihm die Tochter abzunehmen. Die folgende Scene zeigt uns das von einem wüthenden Orkan hin- und hergeschleuderte Schiff, auf welchem sich Manuel und Leonor befinden. Der Meineidige beginnt zu ahnen, daß ihn das Strafgericht des Himmels verfolge. Das Schiff scheitert an der Afrikanischen Küste und nun beginnt eine Scenenfolge, in welcher das Furchtbare und Wilde mit dem Sanften und Rührenden wetteifert, um das Gemüth durch die mächtigsten Eindrücke zu bestürmen. Die Schiffbrüchigen irren in der Wüste zwischen wilden Völkerschaften umher, allen Drangsalen der Noth, allen Schrecken einer unwirthbaren Zone Preis gegeben. Manuel ist in dumpfer Verzweiflung; die unglückliche und schuldlose Leonor selbst in dieser schrecklichen Lage voll hingebender Liebe für den Gemahl; die Leiden des Knaben, der dem Verschmachten nahe ist, erhöhen den Jammer der Gatten. Nachdem die Phantasie des Dichters sich in diesen Schreckensscenen satt geschwelgt hat, läßt er Leonor von den wilden Kaffern überfallen und fortgeschleppt werden; Dieguito wird von einem Tiger zerrissen und D. Manuel sucht freiwillig den Untergang, um seinem elenden Leben ein Ende zu machen. Am Schlusse sind auch der Gouverneur und Maria an der Afrikanischen Küste gelandet und den Spuren der Verirrten gefolgt; sie treffen mit einem Theil der Schiffsmannschaft zu-

sammen und erfahren das Schicksal Derer, denen sie nachgeeilt sind. Leonor's und Dieguito's Leichen werden auf einer Tragbahre herbeigebracht und die Verfolger Manuel's beklagen nun, aller rachsüchtigen Gedanken vergessend, das Schicksal der Unglücklichen, indem sie sich jedoch vor den gerechten Gerichten Gottes ehrfurchtsvoll beugen.

Wer sonst auch wenig von Tirso de Molina weiß, dem ist doch bekannt, daß er zuerst die berühmte Geschichte vom steinernen Gast auf die Bühne gebracht. **Der Burlador de Sevilla y convidado de piedra** gehört übrigens nach Anlage und Ausführung zu seinen flüchtigsten Arbeiten, wenn gleich er allerdings Partien enthält, wie sie nur ein Dichter ersten Ranges zu geben vermochte. Der Charakter des D. Juan selbst ist ein Meisterstück, die Darstellung des Grausenhaften aber mißlungen [189]). Dieses Schauspiel gewann im Auslande eine größere Berühmt-

[189]) Die Sage von Don Juan Tenorio's Frevelthat und Untergang gründet sich auf ein Ereigniß, das, wie es scheint, nur durch mündliche Tradition überliefert worden ist, da sich in den Annalen von Sevilla nichts darüber aufgezeichnet findet. Viardot, in seinen Studien über Spanien, sagt, das Grabmal des Comthurs sei noch im vorigen Jahrhundert in Sevilla vorhanden gewesen; allein aus den Schlußworten der Comödie geht hervor, daß dasselbe schon weit früher nach San Francisco in Madrid transportirt worden ist.

Derselbe französische Schriftsteller gibt an, die Familie Tenorio existire noch in Sevilla. Ich war daher während meines Aufenthalts in dieser Stadt sehr begierig, einen der Nachkommen des berühmten Don Juan kennen zu lernen, der mir vielleicht nähere Nachrichten über seinen Ahnen hätte mittheilen können, erfuhr aber zu meinem Bedauern, daß die einst angesehene Familie längst ausgestorben sei. Die Sage jedoch lebt noch im Volk, und ich sah auf den Plätzen von Sevilla fliegende Blätter verkaufen, auf denen sie in Romanzenform erzählt war.

heit als ihm in Spanien selbst zu Theil geworden zu sein scheint. Auf die italienischen Bühnen ward es schon bald nach dem Jahre 1620 verpflanzt [190]). Frankreich hat drei Bearbeitungen desselben unter dem sinnlosen Titel **Le festin de Pierre** aufzuweisen. Die älteste, vom Jahre 1659, ist von de Villiers, die zweite (1661) von Dorimon, die dritte (1665) von Molière [191]). — In Spanien ist derselbe Stoff nachher von Zamora bearbeitet worden und dieser **Convidado de piedra**, nicht der von Tirso, hat sich bis heute auf den Bühnen erhalten.

Mythologischen Inhalts ist unter Tirso's Dramen nur ein einziges, **el Aquiles**. Im ersten Akt wird der fingirte Wahnsinn des Ulysses, der sich dadurch von der Theilnahme am trojanischen Kriege frei machen will, und dann das wilde Jägerleben des jungen Achilles geschildert, der von Chiron in einer rauhen Gebirgswildniß auferzogen wird. Im zweiten Akt hat Thetis den Achilles, in Mädchentracht verkleidet, an den Hof des Königs Lykomedes gebracht, wo er unter lauter Weibern leben muß. Der ungestüme Charakter des kriegerischen Jünglings, der sich in diesen Zwang nicht fügen kann, ist vortrefflich dargestellt. Seine Mutter lehrt ihn ein Damencompliment machen, doch er verbeugt sich nach Soldatenart. Ein Liebhaber der Prinzessin Deidamia, auf welchen Achilles eifersüchtig ist, sagt ihm Artigkeiten und bittet ihn, ihm die Hand zu reichen; er aber drückt den Galan bei der Gelegenheit so heftig, daß dieser vor Schmerz laut aufschreit. Im dritten Akt

[190]) Riccoboni, Histoire du Théatre italien, T. I. pag. 47.

[191]) Hippolyte Lucas, Histoire du Théatre français. Paris, 1843, pag. 395 und 397.

kommt Ulysses, als Kaufmann verkleidet, um den Versteckten ausfindig zu machen, und bringt unter anderen Gegenständen eine Lanze und einen Schild, deren sich Achilles sogleich bemächtigt. Auf diese Art entdeckt, eilt der Letztere mit Ulysses nach Troja, ohne sich viel um Deidamia zu kümmern, die er früher geliebt hat und die ihm, in Männertracht verkleidet, in's Griechische Lager nacheilt. Die Comödie hat keinen eigentlichen Schluß und verweist auf einen zweiten Theil, welcher die Handlung fortführen solle.

In **La Republica al revés** sind mit großer Kraft und Lebendigkeit die Unruhen und Familienzwiste am Hofe des Constantin Porphyrogenitus behandelt. Constantin stößt seine Mutter vom Thron, verbannt sie und gibt den Befehl, ihr das Leben zu nehmen. Er vermählt sich mit Carola, der Tochter des Königs von Cypern, verliebt sich aber bald darauf in eine Hofdame und läßt die Kaiserin in's Gefängniß werfen. Da er deßhalb von dem Vater und Bruder Carola's zur Rede gestellt wird, weiß er Streit zwischen diesen Beiden zu erregen, so daß sie sich gegenseitig umbringen. Er gibt den Räuberbanden Erlaubniß, ihr Handwerk offen zu treiben, ordnet an, daß die Ehen von vier zu vier Jahren annullirt werden können, löst den Senat auf, zwingt die Senatoren, um sie zu beschimpfen, Weiberkleidung anzulegen, und erneuert die Ketzerei der Bilderstürmer. Zuletzt empören sich die Griechen gegen den wahnsinnigen Tyrannen, rufen die verbannte Irene zur Herrscherin aus und bemächtigen sich des Constantin, der von seiner Mutter zur Blendung und beständigen Kerkerhaft verurtheilt wird.

La vida de Herodes (welches theilweise von Calderon

in dem **Mayor monstruo los zelos** benutzt worden ist) steht auf der Scheidungslinie zwischen den weltlichen und geistlichen Schauspielen. Dem Herodes, der auf Befehl seines Vaters Antipater in Armenien Krieg führt, kommt ein Bild der schönen Mariamne, Prinzessin von Jerusalem, zu Gesicht, in das er sich verliebt. Siegreich nach Ascalon zurückgekehrt, erfährt er, daß sein Bruder Faselo mit Mariamne verlobt ist, und begibt sich deshalb, um diese Heirath zu hindern, heimlich nach Jerusalem. Dort angelangt, hat er das Glück, die Prinzessin aus einer Lebensgefahr zu retten. Er verkleidet sich in einen Hirten, um als solcher Mariamne's Liebe zu gewinnen, und erreicht wirklich sein Ziel, indem diese ihn dem Faselo vorzieht. Letzterer liefert nun aus Rache den Herodes an den römischen Feldherrn Marcus Antonius aus, der ihn in Ketten legen läßt; Augustus aber, der gegen Marcus Antonius zu Felde zieht, befreit den Gefangenen wieder und ernennt ihn zum König von Jerusalem. Mariamne ist unterdessen der Obhut des Ministers Josephus anvertraut gewesen; dem Herodes fällt ein Brief in die Hände, aus welchem er Zweifel gegen die Tugend seiner Gattin schöpft; er hört ein Gespräch zwischen Letzterer und Josephus, welches seinen Verdacht zu bestätigen scheint, und verurtheilt hierauf, voll wüthender Eifersucht, Beide zum Tode. Sodann wird ihm die Nachricht gebracht, die drei Magier seien, von einem Stern geführt, angelangt, um den neugeborenen König der Juden anzubeten, worauf er den Befehl gibt, alle Kinder unter zwei Jahren und alle Nachkommen Davids zu tödten. Der eben geborene Heiland empfängt die Anbetung der Hirten und Könige, und Herodes stirbt

im Wahnsinn, während er eben zwei Knaben, die er selbst erwürgt hat, in den Armen hält. — Dieses Drama ist in seinem Grundplan offenbar mangelhaft, enthält aber viele Einzelheiten von der großartigsten und wunderbarsten Schönheit. Ein Gleiches muß von **El arbol del mejor fruto** gesagt werden. Als Constantin, Sohn des Kaisers Constantius, sich auf der Reise nach Griechenland befindet, um sich dort mit der Prinzessin Irene zu vermählen, wird er von Räubern umgebracht, die ihn nach vollbrachter That erkennen und erschreckt entfliehen. Sie finden in einem benachbarten Dorfe einen Bauern, Chlorus, welcher das lebendige Ebenbild des verstorbenen Fürsten ist, und schlagen ihm vor, sich für Constantin auszugeben und sich als solcher mit Irene zu vermählen, zu welchem Zwecke sie ihm die Briefe, die der Verstorbene bei sich trug, einhändigen. Chlorus, welchem schon früher prophezeiht worden ist, er sowohl, als sein Freund Licius würden einst Kaiser werden, geht auf den Vorschlag ein und wird von der Prinzessin Irene als ihr Bräutigam willkommen geheißen. Als der falsche Constantin mit seiner jungen Gemahlin an den Hof des Kaisers Constantius kommt, wird gerade der Leichnam des Ermordeten herbeigebracht; die Aehnlichkeit ist so groß, daß selbst der Vater in Zweifel geräth, ob der Todte oder der Lebende sein Sohn sei; durch einen Bauern kommt jedoch der Betrug an's Licht, worauf Chlorus zum Tode verurtheilt wird; gerade zur rechten Zeit aber langt die Mutter des Letzteren, Helena, an und erklärt, sie sei in ihrer Jugend von Constantius geliebt worden und habe von ihm den Chlorus geboren, dessen eigentlicher Name gleichfalls Constantin sei. Chlorus wird nun als

Constantin zum Cäsar ansgerufen. Hierauf bricht der Krieg zwischen Maxentius und Constantins aus. Dem Constantin, der schon dem christlichen Glauben anhängt, wird offenbart, er werde mit der Kreuzesfahne siegen; die Prophezeihung erfüllt sich, und Constantin legt zum Danke das Gelübde ab, eine Pilgerfahrt nach Palästina zu machen, um das heilige Kreuz aufzusuchen. Als er nach dem Tode des Constantius den Kaiserthron bestiegen hat, begibt er sich mit Helena, Irene und Licinius (den er wegen seiner Tapferkeit zum Mitregenten angenommen hat) nach Jerusalem. Die Juden in dieser Stadt zeigen, durch Martern dazu gezwungen, den Ort an, wo das Kreuz des Erlösers verborgen ist; der Felsen, in welchen es verschlossen sein soll, wird aufgesprengt, aber man findet statt eines Kreuzes drei sich ganz ähnliche. Welches ist nun das ächte? — Ein Wunder löst den Zweifel. Licinius ist eben zur Strafe für eine Christenverfolgung, die er angestellt hat, von Constantin umgebracht worden; es wird vorgeschlagen, die drei Kreuze an die Leiche zu halten; dasjenige, welches sie wieder in's Leben ruft, muß das wahre sein. Man macht den Versuch, und kaum hat das heilige Holz den Licinius berührt, als der Todte in's Leben zurückkehrt und mit den ersten Worten, die er spricht, die Göttlichkeit Jesu bekennt. Auf Veranlassung dieses Wunders bekehren sich Irene und die Juden, welche zugegen sind, zum Christenthum.

Lope de Vega, in der Dedication seines **lo fingido verdadero** an Gabriel Tellez, **religioso de nuestra Señora de la merced (Comedias de L. d. V.,** Band 16), hebt besonders dessen geistliche Stücke hervor. Unter den auf uns gekommenen Werken gehört jedoch nur eine geringe

Zahl hierhin. Wie wenig bestimmt übrigens die Gränzen dieser Gattung waren, ist schon ausgeführt worden. Einige von Tirso's Schauspielen entlehnen zwar ihren Stoff aus der biblischen oder aus der heiligen Geschichte der katholischen Kirche, unterscheiden sich aber im Uebrigen nicht merklich von den weltlich-historischen. **La eleccion por la virtud** (das Emporsteigen Sixtus V. vom Bauernstande bis zum päpstlichen Stuhl) enthält sogar sehr profane Partien; daneben andere von unendlicher Anmuth; wie reizend ist z. B. die Scene, wo ein Mädchen, in Hirtentracht verkleidet, an dem Thurme, in dem ihr Geliebter gefangen ist, auf den Vogelfang geht und sich durch die doppelsinnigen Jägerlieder, die sie singt, mit dem Gefangenen zu verständigen weiß, bis es ihr gelingt, ihn zu befreien. — **La muger que manda en casa** behandelt mit vieler Energie die Geschichte der Jesabel aus dem ersten Buch der Könige; **la venganza de Tamar** die von Amnon und Thamar, welche man heut zu Tage schwer auf der Bühne dulden würde. Nur wenige spanische Theaterdichter haben sich zu einer solchen Höhe der tragischen Poesie erhoben, wie Tirso in diesem meisterhaften Drama. Nichts kann pathetischer sein, als der Charakter des alten David und die zärtliche Liebe, die er der frechen Leidenschaftlichkeit seiner ungerathenen Söhne entgegen setzt. Amnon, der älteste derselben, dringt einst bei Nacht in die verschlossenen Gärten des Palastes ein, in welchen die nach morgenländischer Sitte zurückgezogen lebenden Frauen lustwandeln. Er hört den Gesang einer lieblichen Stimme, die ihn mächtig fesselt, und knüpft ein Gespräch mit der Sängerin an, in Folge dessen er in heftiger Liebe,

zu ihr entbrennt. Die Dunkelheit und der Schleier verhindern ihn, ihr Gesicht zu sehen, aber er verabredet mit ihr, daß sie sich ihm bei einem Feste, das nächstens im Palaste gegeben werden soll, durch ein purpurnes Kleid zu erkennen gebe. Die nächsten Scenen schildern dieses Fest. Amnon erkennt zu seinem größten Schrecken in der Dame im purpurnen Gewande seine Halbschwester Thamar. Er geräth nun in eine tiefe Melancholie, sucht zuerst seiner Leidenschaft Herr zu werden, vermag sie aber nicht zu bewältigen und läßt sie, der Schwester gegenüber, oft in Worten und Geberden aus. — König David wird von der an Irrsinn streifenden Traurigkeit seines Sohnes tief gerührt. Amnon erbittet sich von ihm die Gunst, daß Thamar ihn in seiner Krankheit pflegen dürfe, und diese wird ihm gewährt. Nun geht die aus der Bibel bekannte Violenz vor sich, die auf eine nach unseren Begriffen anstößige Art, aber mit der höchsten dramatischen Lebendigkeit behandelt ist. Nachdem Amnon seine Leidenschaft befriedigt hat, geht, wie durch Strafe des Himmels, die Liebe in den heftigsten Haß über und er verstößt die entehrte Thamar unter schweren Mißhandlungen. Diese klagt nun den Frevler bei'm Könige an und verabredet hierauf mit Absalon einen Racheplan. Absalon geht um so bereitwilliger darauf ein, als sein Sinn schon lange nach der Krone gestanden hat und er daher den ältern Bruder aus dem Wege geräumt zu wissen wünscht. Thamar zieht sich auf den Landsitz des Bruders, Baalhasor, zurück, wo sie als Bäuerin verkleidet lebt. Hier veranstaltet Absalon zur Zeit der Ernte ein Fest, bei dem der Racheplan ausgeführt werden soll. Amnon langt an und beginnt mit einer Bäuerin zu liebeln, in der er

zu seinem Schrecken das Weib erkennt, welches er tödtlich haßt, weil es ihm sein furchtbares Verbrechen vorhält. Entsetzt, beginnt er die ihm bevorstehende Katastrophe zu ahnen. Die Schnitter und Schnitterinnen feiern mit fröhlichen Tänzen und Gesängen das Erntefest; da vernimmt man Schreckensrufe hinter der Scene; Adonias und Salomon, Absalons Brüder, fliehen todtenbleich über die Bühne, die Gesänge verstummen, der Hintergrund öffnet sich und man erblickt die umgestürzte Tafel, an welcher das Festgelag gehalten worden ist, und neben ihr, zurückgesunken, die durchbohrte und blutende Leiche Amnons. Vor dem Todten stehen Thamar, die sich ihrer Rache freut, und der ehrgeizige triumphirende Absalon mit gezücktem Schwert. Diese Scene gehört unstreitig zu den tragischsten, die irgend eine Bühne aufzuweisen hat. Den Schluß bilden die Klagen Davids über den Jammer, den ihm seine Söhne noch im Alter bereiten. — Einzelne Scenen dieses Drama's sind von Calderon in der gleich vortrefflichen Tragödie **Los Cabellos de Absalon** nachgeahmt worden.

Merklicher tritt das geistliche Element in einem Schauspiel hervor, worin die Geschichte der heiligen Casilda, eine der lieblichsten spanischen Legenden [192]) dramatisirt ist; es hat den Titel **los lagos de San Vicente.** Die Heldin ist eine Tochter des maurischen Königs von Toledo, die an einer tiefen Melancholie krankt und eine Wallfahrt nach dem See von San Vicente anstellt, weil ihr prophezeiht

[192]) Man findet sie erzählt in: **Hystoria o descripcion de la imperial cibdad de Toledo, con todas las cosas acontecidas en ella desde su principio y fundacion etc. En Toledo, por Juan Ferrer, 1551,** auch **1554 fol.**

worden ist, daß sie durch ein Bad in demselben ihre Genesung finden werde; das in der Verkündigung gemeinte Bad ist aber die Taufe. Casilda wird auf der Wanderung zum Christenthum bekehrt und läßt sich hierauf an den Fluthen des heiligen See's als Eremitin nieder, ohne je wieder an den Hof ihres Vaters zurückzukehren. — Das Schauspiel Quien no cae no se levanta ist in den ersten Akten mit den ausgelassensten Liebesintriguen angefüllt, nimmt aber nachher eine religiöse Wendung. Margarita, die Tochter eines vornehmen Florentiners, hat bisher ein ausschweifendes Leben geführt und unter den mehreren Liebhabern, denen sie ihre Gunst schenkt, Mord und Todtschlag veranlaßt. Einst vernimmt sie eine göttliche Stimme, welche ihr, von klagender Musik begleitet, ihre Laster vorhält. Auf diese Rede folgen zwei Erscheinungen, deren eine ihr das schreckliche Ende zeigt, das sie erwartet, falls sie auf dem Wege der Sünde fortwandelt, die andere aber sie die unverwelkliche Krone erblicken läßt, welche die reuige Büßerin schmücken wird. Die Sünderin wird erschüttert, kann aber noch nicht von der alten Gewohnheit lassen. Unterdessen hat ihr Liebhaber Lelio, der einen Andern umgebracht hat, sich in ein Kloster geflüchtet. Margarita erfährt es und begibt sich in die Klosterkirche, um mit ihm zu sprechen; hier aber macht die Rede eines Priesters einen solchen Eindruck auf sie, daß sie reuig und vom Gefühl ihrer Schuld getroffen niedersinkt, ihre weltlichen Kleider von sich wirft und durch ihre Geberden Anlaß gibt, vom Volke für wahnsinnig gehalten zu werden. Sie kleidet sich hierauf in ein härenes Bußgewand und lebt in tiefster Zurückgezogenheit; Lelio aber weiß sich verkleidet und durch Be-

stechung einer Dienerin Eintritt in ihre Wohnung zu verschaffen und macht sie noch einmal in ihren Entschlüssen wanken, so daß sie sich bereit erklärt, mit ihm zu entfliehen. Als sie ihren Vorsatz ausführen will, sinkt sie an der Schwelle der Thür wie ohnmächtig zu Boden; ihr Schutzengel erscheint und verbannt durch seine göttliche Schönheit und seine liebevollen Worte jeden weltlichen Gedanken aus ihrem Herzen. Der himmlische Bote fordert sie auf, sich mit ihm zu vermählen, nicht für dieses Erdenleben, sondern für jenes, welches ewig dauert; die reuige Sünderin willigt ein; ihr Körper bricht unter der Macht der gewaltigen Eindrücke zusammen und der Engel kehrt mit ihrer Seele in den Himmel zurück. — Einen ähnlichen Inhalt hat **La Condesa Bandolera**. Die Gräfin Rinsa, zuerst eine Männerfeindin, später von dem Grafen von Calabrien entehrt, wird Banditin und begeht zahllose Verbrechen, bis sie in einer Todesgefahr, durch einen Engel gewarnt, sich ihrer Sünden bewußt wird und in einem einsamen Walde Buße thut, wo die Herzogin von Calabrien sie durch einen nach ihr geworfenen Jagdspieß tödtet, indem sie sie für ein wildes Thier hält. — Unendlich bedeutender und unter allen geistlichen Schauspielen, die je in Spanien gesehen worden, vielleicht das vorzüglichste ist **el Condenado por desconfiado**, ein Werk, dem in flammenden Zügen der abenteuerliche, uns kaum noch verständliche, Geist der damaligen Religiosität aufgeprägt ist. Es führt die Gegensätze des Kleinmuths und des Glaubens vor. Ein Eremit, der sein ganzes Leben in Frömmigkeit und Tugend zugebracht, geräth wegen seiner Zweifel an Gottes Barmherzigkeit in die Macht des Teufels

und wird der Verdammniß entgegengeführt; ihm gegenüber steht ein Verbrecher, dem, trotz seines blutigen, mit Freveln jeder Art befleckten Wandels, die göttliche Gnade zu Theil wird. Diese extravagante Idee ist in theilweise bizarren, aber sinnvollen und großartigen Zügen ausgeführt; und zwischen den düstern Theilen dieses Gemäldes finden sich in seltsamer Mischung andere, die, im Sinne der zartesten Religiosität erdacht und behandelt, von wunderbar ergreifender Wirkung sind. Der Einsiedler Paulus lebt seit lange in einer einsamen Klause, ganz der Andacht und Betrachtung der göttlichen Dinge hingegeben. Das Stück beginnt mit einer Scene, welche die ganze Feierlichkeit und heilige Sabbathstille athmet, von der man sich die Wohnstätten der alten Patriarchen umgeben denkt. Paulus sinkt nach verrichtetem Gebet in einen Schlummer, in welchem er träumt, daß er bei'm jüngsten Gericht zu den Verdammten gehören werde. Dieser Traum regt seine Seele auf's mächtigste auf und erschüttert ihn so, daß er Zweifeln an der Gnade Gottes Raum gibt. Durch diese Zweifel erhält der Teufel Gewalt über ihn, so daß er ihn mit Erlaubniß des Höchsten versuchen darf. Der Dämon nimmt die Gestalt eines Engels an und verkündigt ihm, er möge, um sich über seine Zweifel Gewißheit zu verschaffen, nach Neapel gehen, wo er an einem gewissen Enrico sein eigenes endliches Loos erkennen könne, da Gott beschlossen habe, daß Beide ein gleiches Schicksal treffen solle. Der Eremit schenkt dieser trügerischen Vision Glauben und begibt sich auf den Weg, hoffend, in Enrico ein Muster von Tugend und Bußfertigkeit zu finden. Aber wie sehr täuscht er sich! Er trifft Enrico in Gesellschaft

wüster und ausgelassener Gesellen und schamloser Weiber, wie gerade eine Orgie gefeiert wird, bei welcher Jeder der Gesellschaft mit Wohlgefallen die Verbrechen erzählt, die er begangen hat, und zuletzt Enrico, als der größte Frevler unter Allen, mit einem Lorbeerkranze geschmückt wird. Paulus ist bei diesem Anblick wie zernichtet. Kann Enrico, der Inbegriff alles Bösen, der göttlichen Gnade theilhaftig werden? Wenn daher sein eignes Loos das nämliche sein soll, so ist ihm die Verdammniß gewiß, und er beschließt nun in der Verzweiflung, damit ihn das Schicksal wenigstens nicht unverdient treffe, sich gleich Enrico in Frevel aller Art zu stürzen. Er kehrt in das Gebirg zurück, das er früher als Einsiedler bewohnt hat, und stellt sich an die Spitze einer Räuberbande, mit der er alle möglichen Verbrechen ausübt. Bisweilen wenn er, seiner Schandthaten müde, ausruht, vernimmt er noch die mahnende Stimme des Gewissens, welche ihm zuruft, auf den Weg des Guten zurückzukehren; aber die Erinnerung an Enrico und an die vermeintliche Offenbarung treibt ihn wieder auf den Pfad der Verdammniß. Als Repräsentant der göttlichen Gnade erscheint ihm ein Engel in Gestalt eines Hirtenknaben, der eine Blumenkrone flicht, mit welcher er den reuigen Sünder bekrönen will, und liebliche Lieder singt, welche die Langmuth und Barmherzigkeit Gottes preisen. Paulus schwankt einen Augenblick in seinen bösen Vorsätzen, fällt aber bald wieder in seinen früheren Mangel an Vertrauen zurück. Unterdessen wird Enrico wegen seiner Verbrechen von der Justiz gesucht, und stürzt sich, um seinen Verfolgern zu entgehen, in's Meer. Die stürmenden Wogen tragen ihn wie durch ein Wunder empor, und bringen ihn an die Küste, wo

Paulus sein Wesen treibt. Die Banditen nehmen ihn gefangen und ihr Anführer beschließt, ihn der härtesten Probe zu unterwerfen, um an der Art, wie er sterben wird, sein eignes Loos kennen zu lernen. Enrico wird an einen Baum gebunden, um mit Pfeilen erschossen zu werden; aber ihn schreckt nichts, er verhöhnt Gott und lacht dem Tode in's Antlitz. Paulus tritt, wieder als Eremit gekleidet, vor ihn und ermahnt ihn um so eindringlicher zur Buße, als er glaubt, sein seliges Ende werde ein sicheres Unterpfand des eigenen sein; aber vergebens, Enrico bleibt verstockt und Paulus schenkt ihm das Leben, weil er fürchtet, daß er unbußfertig sterben und verdammt werden möge. Nach dieser furchtbaren Probe wird der „Kleinmüthige" mehr und mehr in seinem Irrthum bestärkt. Er erzählt dem Enrico sein Leben und seine Schicksale, und dieser thut ein Gleiches; Enrico aber hat unter allen seinen Lastern sich eine Tugend bewahrt, nämlich die Liebe und zärtliche Pflege, die er seinem alten Vater widmet, und unter allen seinen Verbrechen immer an dem Glauben festgehalten, daß ihn die göttliche Gnade endlich doch retten werde. Diese Verbindung von hartnäckigem Beharren in der Sünde mit festem Vertrauen auf Gottes Langmuth hat nach unseren Begriffen etwas Befremdendes, kann indessen in den katholischen Ländern des südlichen Europa noch heute nicht selten wahrgenommen werden. Die beiden Frevler setzen nun vereinigt ihr blutiges Handwerk fort und plündern und morden Jeden, der in ihre Hände fällt. Nach einiger Zeit beschließt Enrico, nach Neapel zurückzukehren, um seinen alten Vater zu besuchen. Er fällt bei dieser Gelegenheit den Häschern in die Hände und wird in einen düstern Kerker geworfen. Die Schrecken

des Gefängnisses und das wüste Leben der Eingekerkerten werden mit furchtbarer Wahrheit geschildert. Der Teufel erscheint dem Enrico und bietet ihm, um den Preis seiner Seele, Befreiung an; aber dieser schenkt der warnenden Stimme des Himmels Gehör und bleibt. Er wird zum Tode verurtheilt und auf den Richtplatz geführt; noch ist seine Seele starr und trotzig; aber die einzige Tugend, die er in seinem Leben geübt hat, bahnt der göttlichen Gnade den Weg in sein Herz; was die Schrecken des Todes und der Hölle nicht vermocht haben, das erreichen die Thränen und Bitten seines greisen Vaters; Enrico wird gerührt, bittet Gott demüthig um Verzeihung und leidet reuig den schmachvollen Tod, um zum ewigen Leben einzugehen. — Paulus befleckt sich unterdessen immer mehr mit Schandthaten; aber die göttliche Gnade hört nicht auf, ihn zu suchen. Enrico's Seele erscheint ihm, wie sie von Engeln in den Himmel getragen wird. Dies soll sein Herz dem Troste öffnen. Doch umsonst; alle Mahnungen des Himmels bleiben wegen seines Mangels an Vertrauen erfolglos. Noch einmal geht der himmlische Bote, jener Hirtenknabe, an ihm vorüber, indem er ein Trauerlied singt und langsam die Blumenkrone zerpflückt, die er für ihn geflochten hat. Diese Scene hinterläßt einen unaussprechlichen Eindruck von Schrecken und Mitleid. Der nun rettungslos Verlorene fällt bald darauf in einem Gefecht und am Schlusse sieht man, wie seine Seele, von Flammen umgeben, zur Hölle geführt wird. — Hätte Tirso auch nichts geschrieben, als dieses wunderbare, tiefergreifende Drama, man würde ihm den Namen eines großen Dichters nicht versagen können.

Die wenigen Frohnleichnamsspiele dieses Autors (wie

El Colmenero divino, Los parecidos hermanos) übergeben wir, dagegen möge seines Auto **La madrina del Cielo** Erwähnung geschehen, weil dasselbe uns ein Beispiel von einer bisher noch nicht betrachteten Gattung geistlicher Feststücke liefert. Es ist zur Verherrlichung unserer lieben Frau vom Rosenkranz (**Nuestra Señora del Rosario**) gedichtet und unterscheidet sich, wie die zu dem nämlichen Zweck geschriebenen Stücke von Alvaro Cubillo de Aragon und Antonio Coello, von den **Autos sacramentales** und **al nacimiento** nicht allein durch die Tendenz, sondern auch durch die mehr vorwaltenden weltlichen Elemente bei zurücktretender Allegorie. Der ganze Inhalt zielt darauf ab, die Wunderkraft des Rosenkranzes zu feiern. Ein Wüstling, Dionisio, raubt der jungen Marcela gewaltsam die Ehre. Die Mißhandelte fleht den Himmel um Züchtigung des Ruchlosen an, und Christus verheißt ihr die Erfüllung ihrer Bitte. Dionisio stürzt sich immer tiefer in Sünde und befleckt sich mit jeder Art von Verbrechen; aber er hat bei allen seinen Freveln stets eine andächtige Verehrung für den Rosenkranz bewahrt. Er wird Bandit und mordet die Reisenden, die in seine Hände fallen. Unter den Letzteren befindet sich auch der heilige Dominicus; Dionisio will ihn, gleich den Uebrigen, umbringen, wird aber durch den Anblick eines Rosenkranzes, den der Heilige trägt, davon abgehalten und läßt ihn in Frieden weiter ziehen. Marcela richtet von Neuem ein Gebet an den Heiland, daß er den Frevler der verdienten Strafe nicht entgehen lassen möge, und es scheint, daß ihre Bitte erhört werden solle. Man erblickt einen offenen Höllenschlund und Christus als Richter mit dem flammenden Schwerte, wie er im

Begriff ist, Dionisio in die ewige Verdammniß hinabzustürzen; aber ihm zur Seite stehen der heilige Dominicus und die Jungfrau Maria, und suchen ihn zur Milde gegen den Sünder zu bestimmen, indem sie sich auf die Andacht berufen, die derselbe stets dem Rosenkranz gewidmet habe. Diese Verehrung des segenbringenden Zeichens nun ist es, was den schon zur Verdammniß Bestimmten rettet. Er erlangt auf Fürbitten Marien's, als der Patronin des Rosenkranzes, eine Frist zur Buße. Seine Seelenkämpfe werden in einer allegorischen Darstellung der verschiedenen Tugenden und Laster geschildert, welche ihn abwechselnd an sich ziehen; durch fortgesetztes Gebet aber wird er zuletzt der göttlichen Gnade theilhaftig und so durchaus in seinem ganzen Wesen umgewandelt, daß Marcela freudig einwilligt, als er ihr anbietet, sein früheres Vergehen durch die Vermählung mit ihr gut zu machen. Bei dem Hochzeitsfest erscheint die heilige Jungfrau selbst und schmückt die Häupter der Neuvermählten mit Kränzen von Rosen, wobei ein Chor von Engeln das Lob der Himmelskönigin singt.

Alarcon.

Einer der vorzüglichsten spanischen Theaterdichter, der jedoch, wie es scheint, schon von seinen Zeitgenossen auf's ungerechteste vernachlässigt worden ist und auch bei der Nachwelt noch nicht die verdiente Anerkennung gefunden hat. Ueber sein Leben wissen wir äußerst wenig. Nicolas

Antonio, der ihn übrigens mit Auszeichnung nennt [195]), weiß nicht einmal seinen Geburtsort mit Sicherheit anzugeben. Ueber diesen Punkt jedoch gibt eine alte Chronik bestimmtere Auskunft [196]). Hiernach war Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza in der Mexicanischen Provinz Tasco geboren und stammte aus einer Familie, deren früherer Wohnsitz der Ort Alarcon im Bisthum von Cuenca gewesen war. Ob diese nach Amerika übergesiedelten Alarcons zu dem vornehmen Hause gleichen Namens gehörten, über dessen Genealogie ein eignes Werk vom Marques von Trocifal vorhanden ist, hat sich bisher nicht ermitteln lassen; des Dichters jedoch geschieht in dem genannten Werk keine Erwähnung [197]).

Aus den Registern der Inquisition soll hervorgehen, daß unser Alarcon im Jahre 1622 in Spanien wohnhaft war [198]). 1628 gab er den ersten Band seiner Comödien heraus [199]), auf dessen Titel er sich **Relator del real**

[195]) **Joannes Ruiz de Alarcon, Mexici ut credo apud orientales Indos natus, ex Hispania oriundus, comoediarum auctor, parentum memoria, inter eos qui classem hujus artis ducunt meo judicio annumerandus, et vix uni aut alteri puritate dictionis, urbanitateque et copia atque inventione comparandus (Bibl. hisp. nova T. I.)**

[196]) **Cronica de la provincia de San Diego de Méjico de religiosos descalzos de San Francisco, por Baltasar de Medina. Méjico, 1682, fol. 251.**

[197]) Ich verdanke diese Mittheilung dem Herrn H. Ternaux-Compans, der das seltne Buch besitzt.

[198]) S. **Ferdinand Denis, chroniques chevaleresques de l'Espagne et du Portugal. Paris, 1839. Vol. II. p. 237.**

[199]) Alarcons Theater gehört zu den größten bibliographischen Seltenheiten. Mir ist von jedem der beiden Bände, aus denen es

consejo de Indias nennt. Der Posten muß nicht unbedeutend gewesen sein, und Alarcon scheint überhaupt zu den höchsten Kreisen der Gesellschaft gehört zu haben. Der familiäre Ton, in dem er sein Buch dem Herzog von Medina de las Torres dedicirt, ist sehr verschieden von den kriechenden Ausdrücken, in denen die Schriftsteller jener Zeit ihre Werke an große und hochgestellte Männer zu empfehlen pflegten. Auf diese Widmung folgt eine andere

besteht, nur ein Exemplar zu Gesicht gekommen, eins vom ersten auf der königlichen Bibliothek zu Paris; vom zweiten im Besitze des Herrn Ludwig Lemcke in Braunschweig, welchem Letzteren ich für die Zuvorkommenheit, mit welcher er mir diesen Band, so wie viele andere Schätze seiner ausgezeichneten spanischen Bibliothek auf längere Zeit überlassen hat, wahrhaft verpflichtet bin. Ich füge hier eine Angabe des Titels und Inhalts beider Theile bei:

Comedias de Don Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza. Madrid en casa de Juan Gonzalez. 1628. 4.

Los favores del mundo. La industria y la suerte. Las paredes oyen. El semejante a si mismo. La cueva de Salamanca. Mudarse por mejorarse. Todo es ventura. El desdichado en fingir.

Parte segunda de las Comedias del licenciado Don Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza. Barcelona, Sebastian de Cormellas, 1634. 4.

Los empeños de un engaño. El Dueño de las estrellas. La amistad castigada; La Manganilla de Melilla. Ganar amigos. La verdad sospechosa. El Antichristo. El Texedor de Segovia. Los pechos privilegiados. La prueva de las promesas. La crueldad por el honor. El examen de Maridos.

Außerdem sind mir noch in einzelnen Drucken bekannt: Quien mal anda mal acaba und No hay mal que por bien no venga.

In Huerta's Catalog sind unter Alarcons Namen ferner angeführt: Dar con la misma flor. La culpa busca la pena y el agravio la venganza. La hechizera. Siempre ayuda la verdad. Quien priva aconseje bien.

an das Publicum, die eine sehr stolze Spache führt. Sie lautet:

„An den Pöbel.

An dich wende ich mich, du wildes Thier; an die Gebildeten würde unnütz sein, denn sie reden besser von mir, als ich selbst zu thun vermöchte. Hier hast du meine Comödien! Behandle sie nach deiner gewohnten Weise, nicht nach ihrem Verdienst. Sie sehen dir mit Verachtung und furchtlos in's Gesicht. Sie haben die Gefahren deines Pfeifens überstanden, und brauchen jetzt auch deine Behausungen nicht zu scheuen. Wenn sie dir mißfallen, so soll es mich freuen, denn das wird ein Zeichen sein, daß sie gut sind. Solltest du sie aber für gut halten, so würde das beweisen, daß sie nichts taugen, aber das Geld, das sie dich gekostet haben, würde mich trösten."

Aber diese übermüthige Laune trug dem Dichter schlimme Früchte. Während viele mittelmäßige Theaterdichter berühmt wurden, ward ihm nur geringe Anerkennung; sein Name findet sich nur selten und beiläufig bei gleichzeitigen Schriftstellern erwähnt; Lope de Vega, im Laurel de Apolo, widmet ihm zwar einige lobende Redensarten, aber dies Lob verliert seine Bedeutung, wenn man sieht, wie gleiches und höheres in demselben Werk an ungleich geringere Dichter ertheilt wird. Nur Weniges von Alarcon findet sich in den Sammlungen, welche die beliebtesten Comödien jener Zeit enthalten; und, was ihn am meisten kränken mußte, einige seiner vorzüglichsten Werke wurden unter den Namen berühmterer Dichter gedruckt. Im Vorwort zum zweiten Bande seiner Schauspiele weist er auf diesen Mißbrauch hin, und das mit einer Mäßi-

gung und Bescheidenheit, die man nach dem Ton der oben angeführten Stelle nicht erwartet hätte. „Der Leser möge wissen — sagt er — daß die acht Comödien meines ersten Theils und die zwölf dieses zweiten alle von mir sind, obgleich einige von ihnen, wie **el Tejedor de Segovia**, **la verdad sospechosa**, **el Exámen de maridos** [200]) und noch mehrere andern Krähen zu Federn gedient haben, um sich damit zu schmücken, und unter den Namen anderer Verfasser gedruckt sind, was ohne Zweifel die Schuld der Buchdrucker ist, die sie nennen wie ihnen beliebt, nicht der Autoren, denen sie dieselben beilegen; und so habe ich diese Erklärung geben wollen, mehr zu ihrer Ehre, als zu meiner; denn es ist nicht recht, daß ihr Ruhm durch meine Unwissenheit geschmälert werde."

Keine Andeutung setzt uns in den Stand, Alarcons Todesjahr auch nur muthmaßlich bestimmen zu können.

Die Werke dieses Dichters erschließen selbst dem, der in der übrigen spanischen Dramatik schon heimisch ist, ein ganz neues Reich der Poesie. Alarcon war einer jener kühnen und unabhängigen Geister, die, jede Nachahmung verschmähend, neue Bahnen brechen; ein energischer Charakter, der den Stempel seiner Individualität Allem, was

200) Der **Tejedor de Segovia** ist in **Sueltas** bald dem Calderon, bald dem Rojas beigelegt; die **Verdad sospechosa** dem Lope de Vega im (unächten) 22sten Bande von dessen Comödien (**Zaragoza, 1630**). **El Exámen de maridos** ist in **Sueltas** bald mit Montalvans, bald mit Lop'es Namen bezeichnet; mit dem des Letzteren auch im 24sten Bande der **Comedias de Lope de Vega. Zaragoza, 1633.**
Diese Verfälschungen der Comödientitel sind übrigens der Unwissenheit oder Habsucht der Buchhändler zuzuschreiben, nicht den Dichtern, mit deren Namen sie unrichtig bezeichnet wurden.

er geschaffen, unverkennbar aufgedrückt hat. Wenn den meisten Theaterdichtern jener Zeit in der Regel der Stoff die Hauptsache ist, dem sie zu poetischer Ergötzung der Zuschauer die mannigfaltigsten Wendungen und Gestaltungen zu geben wissen, so behandelt Alarcon die Begebenheit nur als einen Ausdruck des Gedankens, den er darzustellen strebt. Er geht ferner nicht, wie Lope, von ruhiger Ueberschauung des Lebens, sondern von leidenschaftlich aufgeregter Empfindung aus; er will nicht bloß ergötzen, Theilnahme erregen, rühren, sondern den stürmischen Hauch der Begeisterung, der ihn erfüllt, auch Andern mittheilen. Alarcon scheint ein kühn und stolzgesinnter Mann, voll Entrüstung über alles Unedle, voll glühender Liebe für alles Gute gewesen zu sein; der Adel einer großen Seele, der Heroismus des Gedankens, ist allen seinen Dichtungen aufgeprägt; mit Vorliebe schildert er, was groß und erhaben im Menschen ist, männliche Seelenstärke und unbeugsamen Muth der verfolgten Unschuld, die hingebende Aufopferung der Liebe, die unerschütterliche Treue der Freundschaft, und, was der ächte Spanier jener Tage vor Allem hoch hielt, die ritterliche Lealtad, den Stolz auf fleckenlose Ehre. Daneben wird denn freilich, nach den Begriffen damaliger Zeit, auch der brennende Durst nach Rache verherrlicht, der kein Mittel scheut, die erlittene Schmach im Blute des Beleidigers zu tilgen.

Die lebhaft erfaßte Idee nun, die poetisch verkörpert werden soll, weiß der Dichter, trotz des überall hervorbrechenden glühenden Ungestüms seiner Seele, mit sicherer Kraft zum plastisch vollendeten Kunstwerk zu gestalten. Hier ist nichts Müssiges, nichts, was nicht consequent aus der

Grundidee hervorgegangen wäre; alles Einzelne ist organischer Theil des Ganzen; alles Besondere steht im engsten Zusammenhang mit dem Allgemeinen, und auch nicht Eine Scene läßt sich verrücken, ohne die Harmonie des Ganzen zu stören. Alarcons Dramen sind so gerundet, in sich abgeschlossen und in allen Theilen vollendet, das in dieser Hinsicht nur wenige andere ihnen gleichgestellt werden können. Besonders zu rühmen ist auch die Gründlichkeit, mit welcher er seinen Vorwurf stets vollkommen erschöpft; um so mehr, da sie den meisten Dramatikern seiner Zeit fremd ist.

Der Vollkommenheit der inneren Gestaltung dieser Werke entspricht die Gediegenheit der äußeren Form; die Sprache unseres Dichters schmiegt sich immer in vollkommner Angemessenheit dem Gedanken an, erhebt sich mit der Kühnheit der Conception zum höchsten Schwunge des poetischen Ausdrucks, ohne doch je in Schwulst zu verfallen, und kann in den minder bewegten Scenen ein Muster von Klarheit und Natürlichkeit genannt werden.

Unter Alarcons Schauspielen findet sich zwar keines, das sich nicht durch Vorzüge auszeichnete; dennoch ragen die heroischen, deren Stoff sich an die nationale Geschichte oder Sage lehnt, über die andern empor. Wohl nirgends hat sich der eigenthümliche romantische Geist, der das spanische Leben jener Zeit durchglühte, mit gleicher Kraft und Fülle ausgesprochen. Was Herrliches und Großes seit Jahrhunderten in den Klängen der Romanze gelebt hatte und begeisternd in's Herz des Volkes gedrungen war; was Liebliches und Zartes der Ritter am Fenster seiner Dame zum Ton der Guitarre gesungen, hat sich hier in

anderer Form noch lebendiger entfaltet. Hier lebt und handelt vor uns jenes ernste und gediegene Volk voll Heldensinn und Glaubenstreue, das seit lange in Spanien heimisch war; und daneben jenes andere, das, wie ein sengendes Feuer aus den arabischen Wüsten hervorgebrochen, unter dem mildern Himmel bald der angeborenen Wildheit vergaß und in die Zaubergärten Andalusiens seine Feenpaläste baute; wir sehen den Jahrhundert-langen Kampf um das Kreuz und den Halbmond, hören den Kriegsruf und das Waffenklirren und dazwischen Lautenton und Liebesklage, bis endlich der Glockenklang den Kriegslärm übertönt und das siegende Volk die Symbole seines Glaubens auf die Heiligthümer des Propheten pflanzt, aber alles Schöne, was bei'm besiegten entsprossen, in sich aufnimmt und zu noch schönerer Blüthe gedeihen läßt.

Wohl eine der reichsten und lebenvollsten Dichtungen, die je auf der Bühne erschienen sind, ist der **Tejedor de Segovia.** Die Grundlage dieses Stücks scheint eine Stammsage der Häuser Vargas und Pelaez zu sein [201]), allein die besondere Gestaltung, die ihr Alarcón gegeben hat, ist unstreitig sein Eigenthum und von der Art, daß sie nur einem Dichter ersten Ranges so gelingen konnte. Die Genialität der Erfindung, das hinreißende Interesse der Situationen, die Sicherheit und Lebendigkeit der

[201]) Die edle Familie Vargas wird erwähnt im Don Quijote, Th. I. Cap. 8 und Cap. 49; man sehe dazu die Anmerkungen von Diego Clemencin. Die verrätherischen Pelaez spielen schon in den Romanzen vom Cid eine üble Rolle; s. die Romanzen Nro. 36 und 37 der Ausgabe von Juan de Escobar. — Ueber die specielle Sage, die Alarcon benutzt hat, habe ich nichts aufzufinden vermocht.

Charakteristik und die poetische Gluth, die alle Theile beseelt, sichern diesem Drama einen Platz unter den größten Meisterwerken der Dichtkunst. Jene Scenen, wo der junge Fernando als Sieger aus dem Maurenkriege zurückkehrt und plötzlich, statt des gehofften Lohns, seinen edlen, durch die schändlichen Pelaez verläumdeten, Vater enthauptet und sich selbst mit gleichem Loose bedroht sieht; sich dann in eine Kirche verschanzt und gegen die tobende Volksmenge vertheidigt; wie ihm zuletzt, da er schon dem Tode nah ist, auf wunderbare Weise ein junges Mädchen als rettender Engel erscheint und ihn zu befreien weiß; wie er dann, auf ihr eignes Bitten, seine Schwester tödtet, um sie vor den Nachstellungen seines Feindes zu schützen; wie er endlich nach tausendfachen Gefahren, die in immer steigendem Interesse auf einander folgen, an den Verräthern Rache nimmt und die Fleckenlosigkeit seiner Ehre darthut — das Alles wird Jedem unvergeßlich sein, der es einmal gelesen hat. Aber vergeblich wäre der Versuch, die Schönheiten dieses großartigen, von Kraft und Fülle strotzenden Gedichtes, das man dreist zu den ausgezeichnetsten Dramen irgend einer Zeit und Nation zählen darf, in einer Analyse darzulegen. Man lese dasselbe (wenn nicht im Original, so doch in der freilich nur unzureichenden deutschen Uebertragung) [202]) und bewundere den wuchernden Reichthum der Invention, den Glanz der Ausführung, die Fülle der Phantasie und des Gefühls, die das Ganze mit wahrhaft erhabenem Gepräge schmückt, und endlich den künstlerischen

[202]) S. mein Spanisches Theater. Frankfurt am Main, 1845. Band I.

Verstand des Dichters, kraft dessen, trotz der Ueberfülle der Handlung, alles Einzelne zu dem allgemeinen Zielpunkt hineilt und die Schönheit der Gesammtwirkung nur steigert.

Neben dem genannten möchte das Schauspiel **Ganar amigos** Alarcons Meisterstück sein, ein herrliches Lobgedicht auf die Freundschaft, von der flammendsten Begeisterung und den edelsten Empfindungeu durchglüht.

Die Handlung dieses Drama's ist in der Kürze folgende: Die schöne Doña Flor wird von dem Marques Fabrique, einem Günstling Pedro's des Rechtspflegers, geliebt und schenkt diesem ihre ganze Neigung, weshalb es ihr unangenehm ist, als D. Fernando, ein Cavalier, mit dem sie früher in Verbindung gestanden hat, wieder nach Sevilla zurückkehrt; flatterhaft, wie sie ist, vermag sie jedoch auch diesem ihre Gunst nicht ganz zu entziehen, aber sie läßt ihn auf's feierlichste schwören, von ihrer Liebe niemals gegen irgend Jemand etwas verlauten zu lassen. In einer Nacht, als D. Fernando mit seiner Schönen am Fenster redet, entspinnt sich zwischen ihm und einem anderen Ritter ein Streit, der mit der Tödtung des letzteren endigt. Fernando entflieht vor der herbeieilenden Justiz und spricht den nächsten Cavalier, der ihm begegnet, um seinen Schutz an; es ist sein Nebenbuhler, der Marques Fabrique, der ihn indessen mit ritterlichem Sinne zu schützen verspricht und ihm seinen Mantel leiht, damit er sich dadurch unkenntlich machen könne. Die Häscher nahen sich und der Marques erfährt von ihnen, daß der Ermordete sein Bruder sei; trotz dem erfüllt er sein Ritterwort, verhehlt den Mörder und geleitet ihn bis vor die Stadt; zum Danke verlangt er nur, daß Fernando ihm seinen Namen nenne

und ihm enthülle, in welchem Verhältniß er zu Doña Flor stehe. Fernando verweigert dies, indem er sich auf den abgelegten Schwur beruft; nun entspinnt sich ein Zweikampf zwischen Beiden; Fernando fällt und Fadrique setzt ihm das Schwert auf die Brust, indem er die Enthüllung des Geheimnisses verlangt; aber der Besiegte bleibt standhaft und will eher sterben, als das Gelübde brechen. Da ruft der Marques: „Steht auf, hohes Musterbild von Muth und Ehre! Lebt, der Himmel wolle nicht, daß, wer so seltenen Adel besitzt, um einer blinden Rache willen aufhöre, die Erde zu zieren; ich vergebe Euch nicht allein, sondern werde stolz darauf sein, wenn Ihr mich zum Freunde haben wollt!“ — D. Fernando: Ich reiche Euch zum Pfande ewiger und fester Freundschaft Hand und Wort. — Fadrique: „D. Fernando, geht mit Gott, und denkt, daß, wenn Ihr mir auch den Bruder geraubt habt, den ich mehr als mein Leben liebte, ich doch freudig den gewonnenen Freund für den verlorenen Bruder eintausche!“—Diese Scene ist von unübertrefflicher Schönheit. Der Marques bittet den König, den D. Fernando wegen der verübten That zu begnadigen, und verspricht zugleich dem D. Diego, Bruder der Doña Flor, künftig das Verhältniß zu seiner Schwester, deren Ruf schon durch jenes nächtliche Ereigniß vor ihrem Fenster gelitten hat, gänzlich abzubrechen. Doña Flor fühlt sich durch das plötzliche Zurückziehen des Marques tief gekränkt und trägt einer ihrer Freundinnen, Doña Anna, auf, ihn wo möglich in ihre Arme zurückzuführen. Die letztere hat hierüber ein Zwiegespräch mit Fadrique, das von D. Diego, welcher Anna liebt, belauscht, aber mißverstanden und so ausgelegt wird, als ob Anna den Mar-

ques an sich zu fesseln suche. Diego beschließt nun, um sich an der Treulosen zu rächen, unter dem Namen des Marques verkleidet in ihr Haus einzudringen und ihr Gewalt anzuthun. Unterdessen hat Fadrique vom König den Auftrag erhalten, einen gewissen Pedro de Luna, der sich einer strafbaren Handlung schuldig gemacht hat, zu verhaften; aber da ihm dieser befreundet ist, so sucht er ihn dadurch zu befreien, daß er ihm eine schleunig anzutretende Heerführerstelle überträgt. Pedro, mit dem Motiv dieser Ernennung unbekannt, glaubt, Fadrique wolle ihn aus der Nähe des Königs verdrängen, und sinnt deshalb auf Rache; er klagt ihn an, seinen Bruder selbst aus Eifersucht umgebracht zu haben. Zugleich erscheint Doña Anna in Trauerkleidern vor dem König und fleht um Gerechtigkeit wider den Räuber ihrer Ehre. Der Marques wird nun in einen Kerker geworfen und zum Tode verurtheilt; kaum aber hat Fernando, der sich bisher verborgen gehalten, dies vernommen, so gibt er sich für den Mörder an; auch Diego eilt herbei, sich als den Urheber der an Anna verübten Schmach zu bekennen; Pedro aber, inzwischen über die Ursache der Handlungsweise des Marques aufgeklärt, verlangt gleichfalls, an der Stelle des unschuldig Verurtheilten im Gefängniß zurückzubleiben. Nun entsteht ein Streit des Edelmuths zwischen den vier Rittern; Jeder will den Andern retten und selbst die Strafe erleiden. Der König, der diese Scene belauscht, wird von dem Heldensinne der Vier so bewegt, daß er sie Alle begnadigt und die Zierden seines Reiches nennt. Anna reicht dem Diego, Flor dem Marques ihre Hand. — Die Wirkung dieses Stückes bei der Darstellung mußte die ergreifendste

sein; es mußte nicht bloß rühren und erschüttern, sondern zu den großherzigsten Entschlüssen anspornen. Man darf Alarcon dreist für denjenigen unter den spanischen Dramatikern erklären, dessen Pathos am reinsten und kräftigsten ist; was er sagt, quillt unmittelbar aus dem Born der tiefsten Empfindung und dringt eben so unmittelbar zum Herzen; seine Beredtsamkeit reißt unaufhaltsam mit sich fort, weil sie die reine Sprache der Seele ist.

La crueldad por el honor (auf ein im eilften Buche des Mariana erzähltes Factum gegründet) steht an Großartigkeit der Conception und Energie der Ausführung den bisher erwähnten Schauspielen kaum nach. Die Handlung beruht auf einer seltsamen Begebenheit aus der älteren Geschichte des Königreichs Aragon und ist, kurz gefaßt, folgende: Nuño Aulaga, ein Aragonesischer Grande, glaubt sich von Bermudo, einem der obersten Beamten des Reiches, schwer beleidigt, und hat mehrmals an demselben Rache zu nehmen versucht, aber alle seine Versuche sind durch die hohe Stellung des Beleidigers vereitelt worden und die weitere Aussicht zur Ausführung seiner Racheplane wird ihm zunächst dadurch genommen, daß er den König Alonso auf einem Zuge in's gelobte Land begleiten muß. Der König wird auf dieser Kreuzfahrt von den Ungläubigen erschlagen und Nuño geräth in Gefangenschaft. Alle diese Begebenheiten sind dem Anfange des Stückes vorauf gegangen. Nuño kehrt nach fünfundzwanzigjähriger Abwesenheit in sein Vaterland zurück, wo inzwischen die Königin Petronila mit Bermudo, als ihrem ersten Minister, die Regierung geführt hat. Ueber das Schicksal des Königs sind nur unbestimmte Gerüchte nach Aragon gekommen

und Nuño wird wegen seiner auffallenden Aehnlichkeit mit dem verstorbenen Alonso von Vielen für diesen gehalten. Dieser Umstand gibt ihm denn den Plan ein, sich wirklich für den König auszugeben; er zweifelt nicht, daß sämmtliche Vasallen ihn für ihren rechtmäßigen Gebieter halten werden und glaubt, auf solche Art am sichersten die längst ersehnte Rache an Bermudo ausführen zu können. Wirklich fallen fast sämmtliche Großen an ihn ab und binnen Kurzem sieht er sich von einem mächtigen Heere umgeben, mit welchem er sich der Königin, die ihn für einen Betrüger erklärt, entgegenstellt. Die Letztere zählt nur noch wenige Anhänger, von diesen aber ist Sancho Aulaga, der Sohn Nuño's, der natürlich seinen Vater nicht kennt, der Anführer. Die entscheidende Schlacht soll geliefert werden und Vater und Sohn stehen sich zum Kampfe gegenüber. Nuño läßt Sancho zu einem Zwiegespräch entbieten und entdeckt sich ihm, indem er ihn bestürmt, die Vertheidigung der Königin aufzugeben; aber dieser bleibt seiner Pflicht getreu und will eben das Signal zum Angriff geben, als auch sein Heer sich für Nuño erklärt und ihn so der Nothwendigkeit enthebt, die Waffen gegen seinen Vater zu führen. Petronila sieht sich nun gänzlich verlassen und Nuño, von Allen für den König gehalten, besteigt den Thron. So ist denn der lang ersehnte Augenblick zur Rache an Bermudo erschienen; Nuño hat denselben zu einer Unterredung unter vier Augen bestellt, enthüllt ihm, wer er sei und was der Zielpunkt seines ganzen Anschlags gewesen, und will eben den tödtlichen Streich gegen ihn führen, als mehrere Ritter, welche ihn im Verborgenen belauscht haben, hervortreten und ihn von der Ausführung der beabsichtigten

That zurückhalten. Entlarvt und von allen seinen Anhängern verlassen, wird der vorgebliche König nun zu schimpflichem Tode verurtheilt; aber wie die Herstellung seiner Ehre das Motiv seiner ganzen Handlungsweise gewesen ist, so sinnt er auch noch jetzt darauf, sich durch einen heroischen Entschluß der Schmach, welche seinen Namen zu beflecken droht, zu entziehen; er erbittet sich als letzte Gnade, den Sohn noch einmal sehen zu dürfen, und verlangt dann von diesem, daß er ihn umbringe; ein Tod von tapferer Hand verwandle die Schande der Hinrichtung in Ruhm; nach vollbrachter That aber solle Sancho erstlich an Bermudo Rache nehmen und dann im feierlichen Kampfe gegen Jedermann erhärten, daß jener Betrüger, der sich zuerst für den König und dann für Nuño Aulaga ausgegeben habe, nicht sein Vater gewesen sei; dieser sei längst in Palästina gestorben. Sancho führt nach vergeblichen Einwendungen und langem Kampfe den Befehl aus, streckt den Vater todt zu Boden und erbittet sich hierauf von der Königin die Erlaubniß zu einem feierlichen Zweikampfe mit Bermudo und dann mit Jedem, der seine Aussage bestreiten sollte; zuletzt aber offenbart es sich, daß er in Wahrheit nicht Nuño's, sondern Bermudo's Sohn ist, daß auch jene vermeintliche Beleidigung nicht Statt gehabt hat, und so gewinnt das Drama nach den mächtigen Erschütterungen einen befriedigenden und versöhnenden Schluß.

Nunca mucho costò poco (auch unter dem Titel **los pechos privilegiados** bekannt), nach der Versicherung des Dichters auf eine wahre Begebenheit gegründet, enthält sehr interessante Scenen, entbehrt jedoch der ergreifenden Seelenschilderungen, in denen Alarcon sonst Meister ist.

In **Don Domingo de Don Blas** wird sehr schön geschildert, wie ein in Selbstsucht versunkener Geist sich plötzlich zu edler Thatkraft emporrafft. Reizende Situationsgemälde, wie sie nur eine sehr poetische Einbildungskraft zu schaffen vermochte, enthält **La manganilla de Melilla**; in dem Plan dieses Stückes aber vermißt man die Besonnenheit, welche die übrigen Werke dieses Dichters auszeichnet. — In **La prueba de las promesas** ist die bekannte Zaubergeschichte vom Diaconus von Badajoz sehr geschickt zum Drama verarbeitet.

Ein unheimlicher, düster phantastischer Geist weht in den Schauspielen **el Antechristo** und **Quien mal anda mal acaba**. Jenes ist eine seltsame Dramatisirung der Vision in der Apocalypse; dieses eine der Faustsage ähnliche Geschichte, die sich angeblich kurz vor Abfassung des Stückes in Spanien zugetragen haben soll. Ein Jüngling, Roman Ramirez, wird durch die hoffnungslose Leidenschaft zu einer Schönen, welche mit einem Andern verlobt ist, dahin gebracht, daß er seine Seele dem Teufel verschreibt, um mit dessen Hülfe an das Ziel seiner Wünsche zu gelangen. Wirklich bringt er es durch Beistand des höllischen Geistes dahin, daß die frühere Verlobung rückgängig wird und die Geliebte ihm eben am Altar die Hand reichen will, als zwei Familiaren der Inquisition eintreten und ihn wegen Bündnisses mit den teuflischen Mächten dem heiligen Gericht überliefern.

In **El dueño de las Estrellas** und **La Amistad castigada** hat Alarcon eigene Erfindungen auf den Boden des griechischen Alterthums verlegt. Der Grund, weshalb dieser Schauplatz gewählt wurde, läßt sich nicht leicht

entdecken; denn in beiden Stücken beruht die Handlung ganz auf dem Conflikt der Ehre uud Unterthanenpflicht nach spanischen Begriffen.

Die eigentlichen Lustspiele Alarcon's zeichnen sich vor den meisten der spanischen Bühne durch die äußerst lebendige und individuelle Charakteristik aus. Vorzüglich berühmt ist darunter **La verdad sospechosa** als das Vorbild von Corneille's **Menteur** (der übrigens nur einen schwachen Schatten des Originals gibt). Ein junger Mann von seltenen Eigenschaften, die aber durch den Hang zum Lügen entstellt sind, erblickt, nachdem er eben in Madrid angelangt ist, zwei schöne Damen, deren eine ihm besonders gefällt. Er redet die letztere an und gibt sich bei ihr, theils seinem natürlichen Hange folgend, theils um sich in ihren Augen mehr Verdienst zu geben, für einen Amerikaner aus, der sich schon seit einem Jahre in Madrid befinde und seit eben so lange in sie verliebt sei, ohne Gelegenheit gehabt zu haben, sich ihr zu erklären. Bald darauf begegnet er einem Freunde, der dieselbe Schöne liebt und eifersüchtig ist, weil er gehört hat, ein anderer Liebhaber habe seiner Dame am vergangenen Abend ein Fest am Manzanares gegeben; der Lügner, mit der Herzensneigung seines Freundes unbekannt, sagt, um sich dadurch in Ansehn zu setzen, er selbst sei jener Festgeber gewesen. Hierauf redet er mit seinem Vater, der ihm eine Heirath mit einer Dame von so ausgezeichneter Schönheit und Liebenswürdigkeit vorschlägt, daß kein irdisches Wesen ihr gleichkomme. Es ist dies dieselbe, in die sich der junge Mann verliebt hat; aber da dieser deren wahren Namen nicht kennt, so gibt er, um den Vorschlag abweisen zu können, vor, in Sala-

manca verheirathet zu sein, und nöthigt seinen Vater, den Heirathscontract zu zernichten. Aus diesen drei Verwicklungen und anderen, die aus dem Gegenstande entspringen und mit der größten Geschicklichkeit combinirt sind, setzt Alarcon das Gewebe seiner Fabel zusammen, deren Resultat ist, daß der Lügner einen Zweikampf mit seinem Freunde bestehen muß, in den Augen Aller beschimpft wird, die Hand der Geliebten verliert, und sich mit einer Dame, die er nicht liebt, vermählen muß. Es ist vermuthlich die so stark hervortretende moralische Tendenz, was dieser Comödie bei einigen Kunstrichtern so zur Empfehlung gereicht hat, daß sie dieselbe für das beste aller spanischen Lustspiele erklärt haben. Wir sind mit dieser Meinung nicht einverstanden. Lope, Tirso, Moreto, Rojas und Alarcon selbst haben Lustspiele von viel genialerer Erfindung, von ungleich größerer Feinheit und Anmuth des Scherzes geschrieben. Immerhin bleibt jedoch dieser Verdad sospechosa ein seltenes Verdienst, und sie darf für eins der wenigen Stücke gehalten werden, in denen sich eine direkte moralische Tendenz geltend macht, ohne der Poesie Eintrag zu thun. Ihre Vorzüge treten erst recht in ein helles Licht, wenn man sie mit der trocknen und farblosen Nachbildung des Corneille vergleicht, in welcher fast alle geistreichen Züge und anmuthigen Wendungen des Originals zerstört sind und eine in jedem Striche lebenvolle Skizze zu einem langweiligen moralischen Exempelstück entstellt ist[203].

[203]) Corneille sagt von seinem Menteur: Dieses Stück ist zum Theil Nachahmung, zum Theil Uebersetzung eines spanischen. Das Süjet desselben scheint mir so sinnreich und so trefflich behandelt, daß ich oft gesagt habe, ich würde gern zwei der besten von den meinigen

Ein nach unserer Meinung das vorige übertreffendes und in jeder Hinsicht vortreffliches Lustspiel ist **El Examen de maridos.** Die Idee, wie eine junge Dame, in Folge der testamentarischen Verfügung ihres Vaters, ein förmliches Examen über die Qualitäten und die Aufrichtigkeit der Gesinnungen ihrer Bewerber anstellt, aus welchem denn zuletzt der würdigste als Sieger hervorgeht, ist originell und gibt zu den interessantesten Situationen Anlaß; die Combination des Plans zeugt von der größten Gewandtheit und Ueberlegung, und die Charakteristik zeichnet sich durch Schärfe, Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit aus.

Mehr in das Fach der eigentlichen Intriguenspiele fallen **El semejante a si mismo, Quien engaña mas á quien** und **Los empeños de un engaño.** Auch diese, so wie alle übrigen Dramen unseres eminenten Dichters gehören durch geistvolle und eigenthümliche Erfindung, geschickte Führung der Handlung und Eleganz der Darstellung zu den allervorzüglichsten der spanischen Bühne, und es ist sehr zu bedauern, daß davon keine anderen, als jene alten und seltenen Ausgaben existiren, welche kennen zu lernen nur Wenigen vergönnt ist.

---

dafür hingeben, wenn diese Erfindung mein wäre. Die spanische Comödie wird dem berühmten Lope de Vega zugeschrieben; vor Kurzem aber ist mir ein Band von Don Juan Ruiz de Alarcon zugekommen, in welchem dieser behauptet, daß er sie verfaßt habe, und sich über die Buchhändler beklagt, welche sie unter fremdem Namen gedruckt hätten. Wer jedoch auch ihr Verfasser sein möge: es ist gewiß, daß sie viel Verdienst hat und ich kenne nichts in jener Sprache, was mir besser gefallen hätte."

Felipe Godinez.

Mittheilungen über das Leben dieses Dichters scheinen gar nicht auf uns gekommen zu sein und unser einziger Anhaltspunkt, um die Zeit zu bestimmen, in welcher er für die Bühne gewirkt hat, ist die Erwähnung, welche seiner in der Reise zum Parnaß geschieht [204]).

Seine Comödien zeichnen sich nicht eben durch große und hervorragende Originalzüge aus, aber sie sind größtentheils von interessanter Erfindung und geistvoller Ausführung. In **Aun de noche alumbra el Sol** ist ein auf der spanischen Bühne sehr häufig wiederholtes Thema, wie ein Fürst und ein Privatmann durch die Bewerbung um dieselbe Dame mit einander in Conflikt kommen, behandelt, und es ist kein geringes Lob für den Dichter, daß er diesem Vorwurf nach so vielen früheren Bearbeitungen noch neue Seiten abzugewinnen gewußt hat. Die Scene ist am königlichen Hofe von Navarra. Don Juan de Zuñiga steht in einem Liebesverhältniß mit Doña Sol, einer Verwandten des königlichen Hauses, welche auch von dem Kronprinzen D. Carlos geliebt wird. Eines Abends trifft er vor der Thür der Geliebten mit dem Nebenbuhler zusammen; es entsteht Streit und der Prinz befiehlt ihm

[204]) Este, que tiene como mes de Mayo
Florido ingenio y que comienza ahora
A hacer de sus comedias nuevo ensayo
Godinez es.

Cervantes, Viage al Parnaso.

kraft seiner fürstlichen Autorität, dieser Liebe zu entsagen. D. Juan ergreift nun, um sich den Besitz völlig zu sichern, das Mittel, sich heimlich mit Sol zu vermählen. Der Prinz, welcher dessen fortgesetzten Umgang mit der Geliebten, wenn auch nicht die geschehene Vermählung, erfährt, gibt voll Wuth über die Mißachtung seines Befehls dem D. Jayme, einem Freunde Juan's, den Auftrag, den Letzteren zu ermorden. Jayme fingirt, dem Befehle Folge leisten zu wollen, benachrichtigt aber den Freund von der Gefahr, in der er schwebt, und drängt ihn, sich durch die Flucht zu retten, wobei er verspricht, während seiner Abwesenheit Doña Sol in seinen Schutz zu nehmen. D. Juan fügt sich den vereinten Bitten des Freundes und der Gattin, deren zärtliche Liebe zu ihm in sehr ansprechender Weise geschildert wird, und begibt sich auf ein benachbartes Dorf, wo er sich verborgen hält. Unterdessen verfällt eine in Juan verliebte und für ihn besorgte Dame, Doña Costanza, auf den Gedanken, den Groll des Prinzen dadurch zu besänftigen, daß sie ihm unter dem Namen Sol's zärtliche Briefe schreibt und ihm unter eben diesem Namen nächtliche Zusammenkünfte verstattet. Durch ein Mißverständniß gelangt der Prinz in einer Nacht in das Zimmer der wahren Doña Sol, von welcher er mit tugendhafter Entrüstung zurückgewiesen wird; dieses Gespräch wird von D. Juan belauscht, der eben zurückgekehrt ist, um seiner Gattin einen heimlichen Besuch abzustatten, und, da er den Zusammenhang nicht kennt, die letztere, welche den Schein allerdings gegen sich hat, für untreu hält. Er tritt, durch heftige Eifersucht getrieben, hervor, überhäuft Sol mit Schmähungen und wird dann auf Befehl des Prinzen verhaftet. Der

König hat inzwischen die Hand seines Sohnes an die Thronerbin von Aragon versagt und ist sehr unzufrieden über die Leidenschaft, welche ihn anderweitig festhält; er befreit den D. Juan aus dem Kerker und befiehlt ihm, Doña Sol zu tödten. Dieser, aus Eifersucht und wegen seiner vermeintlich gekränkten Ehre ohnehin auf Rache sinnend, schickt sich an, das königliche Geheiß auszuführen, bringt zu nächtlicher Zeit bei Doña Sol ein, hört nicht auf ihre Unschuldsbetheurungen und will eben ihre Brust durchbohren, als er in der Nähe ein Liebesgeflüster vernimmt und die Stimme des Prinzen erkennt, der eine andere Dame als Doña Sol anredet. Enttäuscht und nun von der Treue seiner Gattin überzeugt, sinkt er in deren Arme; in diesem Moment tritt der König mit fackeltragenden Trabanten auf und findet statt der erwarteten Leiche das sich zärtlich umschlingende Ehepaar, den Prinzen aber in den Armen der Costanza. D. Juan erklärt, wie er sich heimlich mit Doña Sol vermählt habe, und der Prinz erkennt, nachdem die Täuschung, welche ihn so lange befangen hat, gefallen ist, wie phantastisch und thöricht seine ganze Liebe gewesen, weshalb er sich bereit erklärt, der Infantin von Aragon seine Hand zu reichen. — Die genannte ist unter den uns bekannten Comödien des Godinez die vorzüglichste. Das heroische Lustspiel **Cautelas son amistades** leidet an überspitzfindiger Anlage der Handlung; Verkleidung, Verwechselungen und gegenseitige Ueberlistungen sind darin so gehäuft, daß die Verfolgung aller dieser sich kreuzenden Fäden der Intrigue eine wahre Mühseligkeit wird. — Das geistliche Schauspiel **La Virgen de Guadalupe** hat zwar einige schöne Züge voll wahrer Poesie, aber diese liegen

unter einer Masse von Ungereimtheiten und Geschmacklosigkeiten vergraben. Ueberhaupt ist dieser Autor nicht so bedeutend, daß es nöthig wäre, seiner übrigen Stücke, wie **Los trabajos de Job, Zelos son bien y ventura, Acertar de tres la una, Adquirir para reynar, Amar y Mardoqueo**, und seiner Autos, wie **El segundo Isaac**, noch näher zu erwähnen.

Luis de Belmonte [205]).

Auch über diesen Dramatiker fehlt es ganz an biographischen Nachrichten, und man weiß nur, daß er zur Zeit des Lope de Vega geblüht hat. Seine Schauspiele sind nicht viel mehr als Mittelgut und haben wenig eigenthümliches Verdienst. In **El Principe Villano** haben wir eine romanhafte Handlung von ziemlich gewöhnlichem Schlage, wenigstens von der Art, wie sie auf dem spanischen Theater schon so oft vorgekommen war, daß es keiner besonderen Erfindungskraft bedurfte, um sie mit einigen Modificationen neu ausstaffirt auf die Bretter zu bringen. Ein Prinz von Dänemark, der sich unter frembem Namen an den Hof des Königs von Polen begibt, um sich dessen Tochter geneigt zu machen; die Liebe eben dieser Prinzessin

205) Ludovicus de Belmonte, comoediarum poeta, vel eo tempore audiebatur in theatris, quo sub Lupo de Vega et aliis hispana Comoedia omnes alias omnium gentium omnisque aetatis provocabat: idem cum eo qui inscripsit:
Hazañas de D. Garcia Hurtado de Mendoza, 1622. 4.
Nicolas Antonio, Bibl. nova.

zu einem jungen Landmann, welcher sich, in Rittertracht verkleidet, in den Palast einschleicht und auf einem Turnier einen Prinzen umbringt, weshalb er vom König verfolgt, von der Prinzessin aber in ihrem Cabinet verborgen gehalten wird; nächtliche Begegnungen und Streitigkeiten, endlich die Entdeckung, daß der vermeintliche Landmann gleichfalls ein Prinz sei, — das sind Ingredienzien, welche schon so unzählige Male benutzt worden waren, daß die Phantasie sich ihretwegen nicht erst sehr in Unkosten zu setzen brauchte. — **La renegada de Valladolid** ist ein wunderliches Amalgam von profanen Liebesintriguen und religiösen Tendenzen. Isabel, eine junge Dame aus Valladolid, hat das Gelübde abgelegt, Nonne zu werden, und soll nächstens in das Kloster treten, als die plötzlich aufglimmende Liebe zu einem jungen, unter den Fahnen Karl's V. dienenden Ritter sie dergestalt bethört, daß sie ihren Gelübden untreu wird und mit dem Geliebten entflieht. Beide gerathen nach mancherlei Abenteuern nach Afrika und in maurische Gefangenschaft. Aber Isabellens Liebe zu ihrem Begleiter hat sich allmälig in Haß umgewandelt; sie verläßt ihn und wirft sich dem Morenkönig, der um ihre Gunst buhlt, in die Arme, worauf sie Favoritsultanin wird und den christlichen Glauben abschwört. Nun führt das Schicksal auch Isabellens Bruder in die Afrikanische Gefangenschaft; dieser ist eben so sehr ein Muster von Tugend und Frömmigkeit, wie die Schwester ein Ausbund des Gegentheils; er erträgt alle Leiden der Sclaverei mit unermüdlicher Geduld und hängt so standhaft an seinem Glauben, daß er dafür den Märtyrertod zu leiden bereit ist. Gerade die Schwester häuft das meiste Elend auf ihn; aber zuletzt gelingt es ihm, die

Abtrünnige zu bekehren, die nun reuig wieder in den Schooß der Kirche zurückkehrt und ihre hohe Stellung benutzt, um alle Christensclaven aus der Gefangenschaft zu befreien.

Unter Belmonte's Namen ist in einigen alten Ausgaben auch das berühmte Schauspiel **El diablo predicador** gedruckt, das in anderen Drucken dem Antonio Coello zugeschrieben, in noch anderen bloß als **de un ingenio de esta corte** bezeichnet wird. Dem Style nach zeigt es allerdings Uebereinstimmung mit den übrigen Werken unseres Belmonte, und wenn es wirklich von ihm herrührt, so ist es entschieden das beste von seinen Stücken. Der Teufel Lucifer hat es durch seine Ränke dahin gebracht, die Einwohner von Lucca auf's äußerste gegen die Franciskanermönche zu erbittern; Niemand gibt ihnen mehr Almosen, sie befinden sich in der äußersten Noth, sind dem Hungertode nahe und erhalten zuletzt von dem Magistrat den Befehl, ihr Kloster zu verlassen und sich in die weite Welt zu zerstreuen. Als der Teufel eben über seinen Sieg triumphirt, steigt das Christuskind vom Himmel herab und verurtheilt ihn, um ihn für seine Frechheit zu züchtigen, selbst Franciskanermönch zu werden und so lange öffentlich zu predigen und Almosen zu sammeln, bis durch die neu erweckte Frömmigkeit und die eingegangenen Spenden ein zweites größeres Kloster für denselben Orden erbaut worden sei. Lucifer ist voll Verzweiflung, daß er auf diese Art sich selbst bekämpfen muß, kann sich jedoch der Nothwendigkeit nicht entziehen, legt die Franciskanerkutte an und erscheint plötzlich inmitten der Mönche, welche schon im Begriff sind, ihr Kloster zu verlassen.

Lucifer. **Deo gratias**, meine Brüder! (für sich) Welche Qual!

Der Pater Guardian. Gott steh' uns bei! Wer seid Ihr, ehrwürdiger Vater, und wie seid Ihr hereingekommen?

Bruder Nicolas. Die Thür war fest verschlossen; er muß durch die Lüfte hereingeflogen sein!

Lucifer. Die göttliche Macht weiß sich alle Thüren zu öffnen; sie hat mich aus einem fernen Lande, dessen Dasein selbst die Sonne nicht kennt, hierher geführt.

Pater Guardian. Euer Name?

Lucifer. Ich heiße Bruder Wider-Willen; ehemals nannte man mich Cherubim.

Bruder Antolin (der Gracioso). Er ist gewiß ein Baske.

Pater Guardian. Erzählt, was Euch zu uns herführt. Eure Worte, Euer wunderbarer Eintritt in das Kloster trotz der verschlossenen Thüren, erfüllen uns mit Angst und Unruhe, und ich fürchte eine List des bösen Feindes.

Lucifer. Beruhigt Euch! Ich komme auf Befehl Gottes, um Euch Euren Mangel an Glauben vorzuhalten Wie? können denn die Krieger, welche unter den Fahnen des großen Feldherrn Christi dienen, den ihnen anbefohlenen Platz so feige verlassen? Kaum seit zwei Tagen hält Euch der Feind belagert, und schon ist eure Hoffnung, euer Muth geschwunden! Wißt Ihr doch, daß Gott unserem Vater verheißen hat, das Brod werde seinen Kindern nie fehlen; und Ihr könnt an der Erfüllung des göttlichen Versprechens zweifeln? (für sich) Ist es möglich? Bin

ich es wirklich selbst, der so spricht? Ich bebe vor Wuth. (laut) Glaubt mir, wenn auch wirklich alle Menschen Euch Mitleid versagten, so würden die Engel Euch die verheißene Nahrung bringen, ja der Teufel selbst würde Euch zu Hülfe kommen.

Bruder Antolin. Er redet mit solcher Inbrunst, daß die Flamme ihm aus den Augen schlägt.

Pater Guardian. Ich erkenne wohl, daß Ihr ein Bote Gottes seid.

Lucifer beginnt nun das ihm auferlegte Geschäft, und bald gewinnt die Sache der Franciskaner wieder ein besseres Ansehen. Von allen Seiten strömen Almosen für sie herbei und binnen Kurzem erhebt sich aus dem Ertrag der frommen Spenden ein neues größeres Kloster. Der vorgebliche Mönch entwickelt eine übermenschliche Thätigkeit, predigt auf den Straßen und, wie es scheint, an verschiedenen Orten zur nämlichen Zeit, hilft bei'm Bau des Klosters, zeigt aber in seinem ganzen Wesen so viel Sonderbares, daß die frommen Brüder nicht wissen, was sie von ihm denken sollen; nur der Pater Guardian, durch eine göttliche Offenbarung davon in Kenntniß gesetzt, weiß, wer er ist.

Bruder Pedro. Seine wunderbaren Thaten zeigen, daß er mehr als ein Mensch ist.

Pater Guardian. Lesen wir nicht von vielen Heiligen gleich große Wunder? Und doch waren sie nur Menschen.

Bruder Pedro. Das ist wahr; aber wüßten wir nur, in welchem Lande oder in welcher Provinz dieser Heilige in den Franciskaner-Orden aufgenommen worden ist; denn das hat Niemand von ihm herausbringen können.

Bruder Nicolas. Ich glaube, es ist Elias.

Bruder Pedro. Und ich halte ihn für einen Engel; denn ein menschlicher Körper vermöchte nicht, wie er es thut, vom Morgen bis zum Abend die ganze Stadt zu durchlaufen, bald hier, bald dort zu sein, am Kloster zu arbeiten und doch auch wieder zu Hause alle nöthigen Geschäfte zu verrichten.

Pater Guardian. Ich kann Euch nur versichern, Bruder Pedro, daß Gott ihn gesandt hat; weiter grübelt nicht darüber nach!

Bruder Antolin (auftretend). Nein, es gibt keinen Winkel, der vor diesem Herenmeister sicher wäre! Nun hat er mir auch die beiden Kaninchen aus dem Loche hervorgeholt, wo ich sie versteckt hatte!

Pater Guardian. Nun, wo bleibt denn Bruder Wider-Willen?

Bruder Antolin. Ich weiß nicht, denn er ist bloß dann sichtbar, wenn er will. Er ist den ganzen Tag bei'm Bau des Klosters beschäftigt, aber trotz dem geht er noch in mehr als tausend Häusern aus und ein. Er scheint mit dem Winde zu fliegen und arbeitet für hundert Menschen. Neulich konnten zwanzig starke Männer einen Balken nicht aufheben; da kam er, ergriff ihn mit der einen Hand und schleuderte ihn so gewaltig in die Höhe, daß die Arbeiter zerschmettert worden wären, wenn sie sich nicht schnell niedergekauert hätten.

Pater Guardian. Da sieht man, daß ihm übernatürliche Kräfte zu Gebote stehen.

Bruder Antolin. Bisweilen sieht er aus, wie ein

Engel, bisweilen aber glotzt er mit den Augen gen Himmel und brüllt wie ein Stier.

Schon dies kann einen allgemeinen Begriff von der Handlung des Stückes geben; aber es ist unmöglich, den Reichthum ergötzlicher Scenen, welchen der Dichter aus der originellen Grundidee zu schöpfen gewußt hat, in einem Auszuge darzulegen. Die Schilderung, wie der Teufel christliche Liebe predigt und Wunder thut, aber das fatale Geschäft so schnell wie möglich zu beendigen sucht; wie er in dunklen und unverständlichen Reden seinen Widerwillen gegen die ihm auferlegte Mission auszudrücken sucht, aber doch wider sein eigenes Interesse einen ungeheuren Erfolg hat; wie er sich in seinem Schmerz nur dadurch etwas zu erheitern vermag, daß er die übrigen Mönche foppt und sie durch plötzliche Erscheinungen in denselben Augenblicken, wo sie ihn weit entfernt glauben, quält; und wie er endlich, nach Vollbringung seiner Sendung, wieder in die Hölle hinein erlöst wird, — dies Alles ist voll des unvergleichlichsten Humors. — An diesen Diablo predicador knüpft sich noch der merkwürdige Umstand, daß er, während er im 17. Jahrhundert oft unter allgemeinem Applaus und ohne Aergerniß für die fromme Zuhörerschaft gespielt worden war, gegen Ende des folgenden und neuerdings unter Ferdinand VII. als „beleidigend für die Religion" verboten wurde. So gänzlich hatten sich die Zeiten geändert!

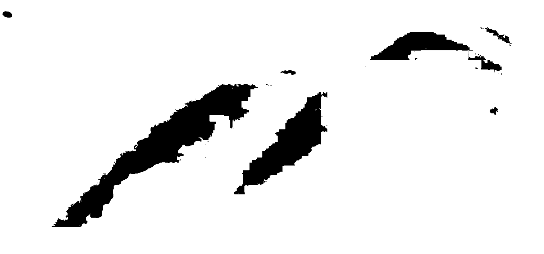
Luis de Belmonte, der den Lope de Vega um ein Bedeutendes überlebt zu haben scheint, schrieb auch verschiedene Comödien in Gemeinschaft mit einigen jüngeren Dichtern, z. B. El mejor amigo el muerto mit Francisco

de Rojas und Calderon. Dieses Stück, in welchem man die verschiedenen Hände der drei Dichter, namentlich im dritten Akt die des Calderon, sehr deutlich unterscheidet, ist zwar etwas flüchtig gearbeitet und allzu sehr auf Theater-Effekt berechnet, enthält aber Situationen von ungemeiner Wirkung. D. Juan de Castro, der Thronerbe von Gallicien, wird, nachdem er Schiffbruch gelitten, allein und von seinen Begleitern verlassen an die englische Küste getrieben, wo er bald nach der Landung auf einen sterbenden Ritter, Liboro, trifft, der ihn anfleht, ihm seinen letzten Wunsch, ohne dessen Erfüllung er nicht ruhig sterben könne, zu gewähren. D. Juan erfüllt die nicht eben leicht zu gewährende Bitte mit aufopfernder Großmuth und tröstet den Sterbenden, der nun beruhigt verscheidet, indem er vor Gottes Thron von dem Edelmuth seines Wohlthäters zu zeugen verspricht. In London, wohin D. Juan sich nun begibt, herrscht große Aufregung unter dem Volke; die Königin Clarinda soll sich dem Willen ihres Vaters gemäß mit Roberto, Prinzen von Irland, vermählen, widerstrebt aber dieser Heirath; im Volke haben sich nun zwei Parteien gebildet, deren eine den Prinzen durchaus auf den englischen Thron erheben will, die andere aber für die Freiheit der Königin streitet; beide bekämpfen sich offen auf den Straßen. D. Juan, der von nichts weiß, geräth gleich nach seiner Ankunft unter die Anhänger Roberto's und wird von den Vertheidigern Clarinda's gefangen genommen und zum Tode verurtheilt. Der Eingekerkerte bereitet sich eben zum Sterben vor, als er einen ermuthigenden Gesang von Engelstimmen vernimmt, und bald darauf den gestorbenen Liboro erblickt, welcher die Thüren seines Ker-

Engel, bisweilen aber glotzt er mit den Augen gen Himmel und brüllt wie ein Stier.

Schon dies kann einen allgemeinen Begriff von der Handlung des Stückes geben; aber es ist unmöglich, den Reichthum ergötzlicher Scenen, welchen der Dichter aus der originellen Grundidee zu schöpfen gewußt hat, in einem Auszuge darzulegen. Die Schilderung, wie der Teufel christliche Liebe predigt und Wunder thut, aber das fatale Geschäft so schnell wie möglich zu beendigen sucht; wie er in dunklen und unverständlichen Reden seinen Widerwillen gegen die ihm auferlegte Mission auszudrücken sucht, aber doch wider sein eigenes Interesse einen ungeheuren Erfolg hat; wie er sich in seinem Schmerz nur dadurch etwas zu erheitern vermag, daß er die übrigen Mönche foppt und sie durch plötzliche Erscheinungen in denselben Augenblicken, wo sie ihn weit entfernt glauben, quält; und wie er endlich, nach Vollbringung seiner Sendung, wieder in die Hölle hinein erlöst wird, — dies Alles ist voll des unvergleichlichsten Humors. — An diesen Diablo predicador knüpft sich noch der merkwürdige Umstand, daß während er im 17. Jahrhundert oft unter allgemein[em] Beifall und ohne Aergerniß für die fromme Zuhörersch[aft] gespielt worden war, gegen Ende des folgenden und neu[er]dings unter Ferdinand VII. als „beleidigend für die R[eli]gion" verboten wurde. So gänzlich hatten sich die Zei[ten] geändert!

Luis de Belmonte, der den Lope de Vega um Jahrzehnte überlebt zu haben scheint, schrieb auch mehrere Comödien in Gemeinschaft mit einigen jün[geren] Dichtern, z. B. El mejor amigo el muerto mit Fra[ncisco]



[illegible] Calderon. [illegible], [illegible]
[illegible] Hande der den [illegible], [illegible]
[illegible] des Calderon, sehr [illegible]
[illegible] gearbeitet und [illegible]
[illegible] aber Situationen [illegible]
[illegible] Hand der [illegible]
[illegible] Schiffbruch [illegible]
[illegible] in die [illegible]
[illegible] mit einem [illegible]
[illegible] mit einem [illegible]
[illegible]
[illegible] m
[illegible] die
[illegible] al-
[illegible] Es-
[illegible] me-
[illegible] auf
[illegible] Rey
[illegible] riedrich
[illegible] ssenheit
[illegible] Unter-
[illegible] ubrechen
[illegible] el herab,
[illegible] Laurel de

um ihn zu züchtigen und zugleich die Fehler seiner Regierung wieder gut zu machen. Er bekleidet sich, während der König sich im Bade befindet, mit dessen Gewändern und nimmt auch dessen Gestalt und Gesichtszüge an, während er die Physiognomie des Königs umwandelt und ihm nur übrig läßt, die Kleider eines Bauern anzulegen. Der Engel regiert nun, von Allen für den wahren Beherrscher gehalten, und zwar mit solcher Weisheit und Gerechtigkeit, daß man die plötzliche Umwandlung seines Wesens einem Wunder zuschreibt; der König aber wird in so veränderter Gestalt mit seinen Ansprüchen auf den Thron allgemein verlacht, macht inzwischen die Schule der Demüthigung und des Unglücks durch und wird zuletzt, nachdem sein himmlischer Stellvertreter ihn geprüft, für würdig befunden, seinen früheren Platz wieder einzunehmen.

El Maestro ***Alonso Alfaro,*** Presbyter zu Madrid (gestorben 1643), schrieb eine beträchtliche Anzahl von Comödien, worunter die berühmtesten, obgleich durchaus nicht ausgezeichneten, die folgenden sind: **Aristomenes Mesenio, El hombre de Portugal, La Virgen de la Salceda, La virgen de la Soledad** [207]).

Diego Muret de Solis gab im Jahr 1624 zu Brüssel einen Band Comödien heraus, welcher sechs historische und geistliche Stücke enthält [208]). Seine **Venganza**

[207]) **Hij. ll. de Madrid.**

[208]) **Comedias humanas y divinas y rimas morales, compuestas por Diego Muxet de Solis. Brusselas, 1624** (Nic. Antonio führt irrthümlich Frankfurt als den Druckort an)

Die einzelnen Stücke sind:

Como ha de ser el valiente.

La igualdad en los sugetos.

de la Duquesa de Amalfi ist eine Fortsetzung von Lope's **Mayordomo de la Duquesa de Amalfi.**

Das berühmteste Schauspiel des Antonio de Huerta (nach Montalvan's **Para todos** aus Madrid, nach Nicolas Antonio aus Valladolid), **Las doncellas de Madrid**, scheint nicht mehr vorhanden zu sein. Dagegen besitzen wir noch von ihm **Las cinco blancas de Juan de Espera en Dios** (eine Heiligencomödie), **Los competidores y amigos** und andere.

Von den vielen Dramen, welche Pedro Garcia Carrero, Leibarzt Philipp's III., und Marcelo Diaz de Calle Cerrada (Verfasser eines Gedichts **Endymion y Luna**, Madrid. 1624) geschrieben haben sollen[209]), sind nicht einmal die Titel auf uns gekommen; von denen des Juan Delgado[210]), eines Freundes von Lope und Montalvan, dagegen finden sich noch einige, z. B. das Spektakelstück **El prodigio de Polonia.**

Geronimo de la Fuente, ein Arzt, von dem mehrere medicinische Werke vorhanden sind, widmete sich neben seinem Berufsgeschäft auch mit Eifer der Poesie[211]). Comödien von ihm kommen hin und wieder in den großen Sammlungen spanischer Theaterstücke vor; im dritten Bande der **Comedias nuevas escogidas. Madrid, 1653** z. B. das Lustspiel **Engañar con la verdad.**

El cazador mas dichoso.
El generoso en España.
El mayordomo de la Duquesa de Amalfi.
El Ermitaño seglar.

209) **Montalvan, Para todos.**

210) Id. und Lope, **Laurel de Apolo.**

211) **Hijos ilustres de Madrid.**

Montalvan, in seinem Verzeichniß der aus Madrid gebürtigen Schriftsteller, rühmt einen Diego de Morica und Andres Tamayo als dramatische Dichter. Von Letzterem sind die Stücke: **A buen hambre no ay mal pan** und **Asi me lo quiero.**

Fernando de Ludeña, Hauptmann der Infanterie und Ritter des St. Jago-Ordens (gestorben 1641), wird als Verfasser mehrerer Comödien und Autos genannt, ebenso Gregorio Lopez de Madera, ein in Lope's Schriften häufig erwähnter Mann, der als Jurist, Maler und Dichter zugleich berühmt und gleichfalls Ritter von St. Jago war [212].

In derselben Beziehung sind ferner noch folgende Namen anzuführen:

Diego de Vera Ordoñez y Villaquiran, Hauptmann bei der Infanterie und Alguacil Mayor der Inquisition von Catalonien; er ward im Jahre 1623 zum Ritter des Calatrava-Ordens ernannt und ist wohl identisch mit dem Diego de Vera, dessen schon Agustin de Rojas gedenkt.

Antonio de Herrera y Saavedra, gestorben 1639.

Jacinto de Herrera y Sotomayor. Dieser Schauspieldichter stand in Diensten des Cardinals Ferdinand von Oestreich und befand sich im Jahre 1640 in Brüssel.

Felipe Bernardo del Castillo, gestorben 1632, besonders als Verfasser von Autos berühmt.

Juan de la Porta Cortés, Presbyter und Apostolischer Notar.

212) Ibid.

Juan Antonio de la Peña [213].

Vicente Esguerdo aus Valencia, geboren um 1600, gestorben 1630, schrieb die Comödien **Marte y Venus en Paris** (aufgeführt im Jahre 1610), **La ilustre fregona** (nach der Novelle des Cervantes) und **La niña de amor** [214].

Alonso Geronimo de Salas Barbadillo, geboren um 1580, gestorben im Jahre 1630, Verfasser zahlreicher Werke in Prosa und Versen, darunter auch Comödien, z. B. **El gallardo Escarraman**.

Alonso de Castillo Solorzano, ein sehr fruchtbarer Schriftsteller, der unter der Regierung Philipp's III. und in den ersten Zeiten Philipp's IV. lebte und in Diensten des Marques de los Velez, Vicekönigs von Valencia, stand, schrieb neben vielen Romanen auch Schauspiele; so **La vitoria de Norlingen**. In die Reihe der spanischen Comödiendichter muß ferner auch der berühmte Graf von Lemos, Vicekönig von Neapel, gestellt werden. Man weiß namentlich, daß er eine Comödie **La casa confusa** verfaßt hat, welche in Gegenwart Philipp's III. auf dem Landsitze des Herzogs von Lerma aufgeführt wurde.

Der Drang, für das Theater zu wirken, war so allgemein, daß selbst solche Schriftsteller, welche durch ihr Talent auf andere Fächer der Literatur hingewiesen waren, sich doch auch in der dramatischen Poesie versuchen zu müssen glaubten. So schrieb z. B. der bekannte Fran-

213) Alle diese Namen und Notizen sind aus Baëna's **Hijos ilustres de Madrid** und Montalvan's **Para todos** genommen.

214) **Fustér, Bibliotheca Valenciana.**

cisco de Quevedo Villegas im Verein mit D. Antonio de Mendoza (einem Dichter, dessen Blüthezeit in die Regierung Philipp's IV. fällt) ein Lustspiel, das bei einem Feste im Palast des Grafen von Olivarez aufgeführt wurde. Dieses Stück (**Quien mas miente medra mas**) scheint nicht mehr vorhanden zu sein, dagegen findet sich eine Reihe recht ergötzlicher Zwischenspiele Quevedo's in der Sammlung von dessen Werken.

Der gelegentlich schon mehrmals genannte Luis de Góngora ließ sich, obgleich ohne eigentlichen Beruf für das Drama, doch von dem Strom der Mode fortreißen und wollte seine Kräfte auch auf diesem Gebiet erproben; aber der Versuch mißglückte gänzlich, und wenn die beiden Comödien **Las firmezas de Isabela** und **El Doctor Carlino** nicht seinen Namen trügen, würde man zweifeln, daß sie von der Hand des geistreichen Dichters herrührten.

Die Nachahmer Góngora's wollten hinter ihrem Meister nicht zurückbleiben. So schreib der Culturaner Felix de Arteaga eine Comödie **Gridonia**, welche schon durch ihre Ueberschrift (**Invencion real**) den pretiösen Styl dieser Schule verräth. Sie steht in den **Obras posthumas divinas y humanas de D. Felix de Arteaga. Madrid, 1641.**

Auch Frauen brachten der allgemeinen Vorliebe für die dramatische Poesie ihren Tribut dar; so hat man von Bernarda Ferreira de la Cerda einer gelehrten Portugiesin, welche von Philipp III. nach Madrid berufen wurde, um die Infanten lateinisch zu lehren, einen Band spanischer Comödien [215]), und von einer Doña Feliciana Enriquez de

[215]) Nic. Antonio.

Guzman die Tragicomödie **Los Jardines y Campos Sabeos. Lisboa,** 1627.

Schon zur Zeit des Lope de Vega war es nicht ungewöhnlich, daß sich mehrere Dichter zur Abfassung eines Schauspiels vereinigten; die größere Verbreitung dieser Sitte fällt indessen erst in den Zeitabschnitt, welchem der folgende Band dieser Geschichte des spanischen Theaters gewidmet sein wird, weshalb die nähere Besprechung jener **Comedias de un, dos, tres Ingenios de esta Corte** bis dorthin verschoben bleiben mag. Erst dort wird auch der passendste Ort sein, um von den großen Sammlungen spanischer Theaterstücke Nachricht zu geben, welche mehrentheils erst um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts zu erscheinen anfingen.

Da wir es in diesem Buche nicht allein mit der dramatischen Poesie der Spanier zu thun haben, sondern uns auch gleichzeitige Urtheile über diese Poesie wichtig sein müssen, so schalten wir hier einen Auszug aus der kleinen Schrift „**Ragguaglio al Parnasso**“ ein, welche der Italiener Fabio Franchi im Jahre 1636 in den **Essequie poetiche alle morte di Lope de Vega** drucken ließ. Dieser Franchi hatte mehrere Jahre in Spanien gelebt und scheint dem spanischen Schauspiel besondere Aufmerksamkeit und Theilnahme geschenkt zu haben, weshalb es nicht anders als interessant sein kann, seine Aussprüche über dasselbe kennen zu lernen.

„Am Tage nachdem im Tempel von Delphi die Tod-

tenfeier des unvergleichlichen Lope de Vega begangen worden war (fingirt der italienische Autor), begehrte eine Anzahl spanischer Dichter Gehör bei Apollo. Bevor dieser sie zuließ, wurden Homer, Seneca, Tasso, Sannazar und Hannibal Caro herbeigerufen, um bei der Audienz gegenwärtig zu sein. Hierauf traten die Dichter ein, die Einen nach der Sitte der Zeit gekleidet, in welcher man den Oberrock bis an's Knie, die Haare bis an die Schultern und den Hemdkragen nach Art des Dante trug, die Anderen, welche noch einige Strahlen unseres Jahrhunderts erblickten, mit dem kurzen Mantel und der Tuchmütze, einem Wamms mit engen Aermeln und einer Halskrause angethan waren. Die Eingetretenen näherten sich dem Thron, wo sie sämmtlich ihre Verbeugung machten, und hierauf nahm Einer mit rundem Gesicht und einer Spürhundsnase im Namen Aller folgender Maßen das Wort: Fürst Sol (denn so nennen wir dich in Spanien), ich bin Lope de Rueda und meine Begleiter sind Torres, Navarro, Castillejo, Montemayor, Silvestre, Garcisanchez, Miguel de Placencia, Rodrigo Cota, Miguel Sanchez, Tarrega, Aguilar, Poyo, Ochoa, Velarde, Grajales und Claramonte [216]. Du siehst in uns eine Reihe von Schauspieldichtern, welche von dem goldenen Zeitalter bis zu dem herabsteigt, das von Eisen zu sein begann. Wir sind in unserer Sprache die ältesten Verfasser von Comödien, Autos, Pastoralen, **Coloquios**, **Eglogas**, **Dialogos** und **Entremeses**; aber obgleich ein Jeder von uns sich rühmt, daß er in seiner Zeit einzig

[216]) Mehrere von den Genannten, wie Montemayor, Silvestre und Garcisanchez, sind hier mit Unrecht als dramatische Dichter angeführt.

und hochberühmt gewesen sei, so kommen wir doch jetzt, nachdem wir gestern die Rede des Marino auf den Tod des Phönix Lope de Vega gehört haben, wie sündige Seelen zu dir und werfen uns reuig vor deine Füße, indem wir dich um zwei Dinge anflehen: erstens, daß du alle unsere Werke, welche vor vierzig Jahren geschrieben sind, verbrennen lassen mögest, und zweitens, daß du den Befehl ertheilest, diejenigen, welche wir von da an bis auf den heutigen Tag verfaßt haben, mit etwas Rhabarber zu purgiren, da die Rohheit und Plumpheit der ernsten, so wie die Kälte der scherzhaften Partien eine solche Reinigung verlangt. Velarde, der dicke Mensch da, will, daß von seiner Comödie vom Cid, Doña Sol und Doña Elvira, so wie von der, welche El Conde de las manos blancas heißt, nicht einmal der Titel bleibe. Miguel Sanchez wünscht, daß man in seinen Comödien irgend eine Person zwanzig Verse hinter einander hersagen lehre; denn daß seine Figuren sich immer in solcher Hast fragen und antworten, gibt zu dem Glauben Anlaß, der Dichter habe keine längere Rede, zu welcher Gedanken und Sentenzen erfordert werden, zu schreiben gewußt. Tarrega und Aguilar, beide aus dem Königreich Valencia gebürtig, in welchem du, großer Apoll, als Fürst der Musen und der Verse so viele Vasallen zählst, bitten dich, daß du ihren Comödien einen etwas verwickelteren Inhalt und ihren fünfzeiligen Strophen etwas mehr Gedanken für die drei ersten Verse leihen mögest, damit es nicht aussehe, als seien diese bloß ein Bett, auf dem sich die beiden letzten ausruhen. Poyo, der kleine Priester da, ersucht dich, seine Comödien einem neueren Dichter zu übergeben, damit er sie von veralteten Phrasen und

Methusalemischen Sentenzen reinige und sie mit einigen Periphrasen und neuen Redensarten aufstutze; aber vor allen Dingen bittet er, daß in keiner seiner Comödien mehr als zwölf Erscheinungen in Wolken, zwei in die Luft gesprengte Prinzen und zwei bis drei von Bergen herabstürzende Prinzessinen übrig gelassen werden; denn sein Gewissen ist wegen der Schauspieler, welche durch seine Erfindungen zu Krüppeln geworden sind, schwer belastet. Ochoa fleht um Gotteswillen, daß du den Bedienten in seinen Comödien doch einigen Witz verleihen mögest, und Grajales bittet demüthigst, daß du seinen Comödien ihre Unvollkommenheiten benehmen mögest; und das heißt eben so viel, als daß kein Vers unverändert stehen bleiben darf. Ramon bittet, seinen Versen ein Nektar-Bad zu ertheilen, und Claramonte, der sich durch viele geistvolle Einfälle in Wahrheit um dich verdient gemacht hat, wünscht, daß aus seinen Comödien die vielen Zweikämpfe auf lebendigen Pferden weggelassen werden. Dies, o Fürst, ist unsere erste Bitte, nicht sowohl damit die Unvollkommenheit von ehedem mit Nacht bedeckt werde, als um für die Reinigung deiner Comödien-Bibliothek zu sorgen. Da es dir nun aber einmal gefallen hat, das edle Spanien mit deinen Strahlen zu erleuchten und ihm in der Literatur einen gleichen Ruhm zu verleihen, wie in den Waffen, indem du ihm in dem großen Lope ein Muster und einen Leitstern gegeben hast: so ist unser zweites Gesuch, daß du den Schauspieldichtern gebieten mögest, sich nicht von dem Styl und den Regeln der Comödien dieses großen Mannes zu entfernen und ebenso seine gefühlvolle Weise, wie die Originalität seiner Scherze

nachzuahmen, und daß du ferner denen, welche, um als Kunstverständige zu erscheinen, immer auf die Regeln pochen und Zeitlebens in dem Zwange alter Vorschriften aus der Zeit des Noah beharren wollen, sagest, sie sollten sich die Comödie **La noche Toledana** als Beispiel und Vorbild wahrer und vollkommener Kunst dienen lassen, weil in diesem Stücke die Kunst mit der Freiheit, die Schicklichkeit mit der Ausgelassenheit ewigen Frieden geschlossen habe. Ferner, o mächtiger Gott, befiehl allen spanischen Dichtern, welche den Mantel und den Geist ihres Lehrer's Lope wie ein Erbstück unter sich getheilt haben, daß sie fortfahren, Comödien zu schreiben; und der bis dahin so günstig beurtheilte Montalvan solle sich nicht durch den Tadel jenes Kritikers irre machen lassen, welcher sagte, er habe in seiner Comödie **La Biscayna** dem Publikum allzu viel zugemuthet, indem er von ihm verlangt habe, sich durch dasselbe Gesicht in drei verschiedenen Verkleidungen täuschen zu lassen; vielmehr möge er beständig schreiben; es werde, wie man von einem so begabten Dichter erwarten könne, schon gut ausfallen, und er sei, sobald er seinem großen Meister Lope nachfolge, des glücklichen Erfolges gewiß. Und D. Pedro Calderon möge angehalten werden, recht viele Comödien gleich dem Landhause von Gaëta (**Peor está que estava**) und dem Hause mit zwei Thüren oder gleich irgend einer von denen, die er verfaßt hat, zu dichten; und besonders möge man ihm anempfehlen, den Inhalt seiner Stücke etwas mehr zusammenzudrängen. Dem Mendoza werde gesagt, wenn er etwas mehr Verwickelung in die Handlung seiner Comödien bringe, so werde kein Verständiger sie zu lang finden;

denn sein Styl ist zwar nicht der des antiken Lustspiels, aber er athmet die wahre Hofluft, und es würde ein Fehler sein, ihn zu verändern, da es in Spanien heut zu Tage gar kein gemeines Volk mehr gibt. An Pellicer und Godinez ist die Aufforderung zu erlassen, daß sie, ohne dem Scaliger und Henricus Stephanus zu entsagen, danach trachten mögen, diese mit der Süßigkeit und Anmuth des gekrönten Lope zu verbinden; in diesem Falle könne ihre Feder nicht anders als Glück machen. Dem Juan de Jauregui ist bemerklich zu machen, daß der Torrismondo des Tasso und Guarini's **Pastor fido** sich ein spanisches Gewand gleich dem Aminta wünschen. Ferner ersuchen wir Ew. Majestät, ein halbes Dutzend Ihrer Trabanten auszusenden, um den D. Juan de Alarcon ausfindig zu machen und ihm zu befehlen, daß er über Amerika nicht den Parnaß vergesse, sondern viele Comödien gleich dem „Lügner" und dem **Examen de maridos** schreibe, in welchen er sich als vollendeten Künstler gezeigt hat; Niemand wird dem Theater mehr Ehre bringen als er, wofern er sich nur hütet, daß die Handlung nicht, wie es ihm bisweilen begegnet ist, schon im zweiten Akte zu Ende geht. Dem D. Antonio Coello kann Eure Majestät sagen lassen, er werde, wenn er ähnliche Comödien schreibe, wie den „eifersüchtigen Estremadurer", alle übrigen Dichter eifersüchtig machen. Dem D. Antonio de Solis und dem D. Francisco de Rojas möge anbefohlen werden, jedes Jahr mindestens zwölf Comödien zu schreiben, da ihre bisherigen keinen anderen Fehler haben, als daß ihrer so wenige sind. Dem Guillen de Castro muß für seine vielen schönen Schauspiele gedankt und ihm zugleich ein-

geschärft worden, eine Zeit lang in seinen Comödien die Zweikämpfe wegzulassen und die Ehre nicht so sehr als eine Sache stricti juris zu behandeln, und nicht gleich, wenn eine Dame fällt und sich an dem Nächststehenden zu halten sucht, hierin eine Ursache zum Duell zu sehen. Dem Velez (Guevara) muß der Rath ertheilt werden, seinen geistreichen Rodomentaden einen Monat vor der Aufführung einen Lope'schen Maulkorb anzulegen; denn ein Dichter, welcher das Stück Error por Amor fortuna zu schreiben vermochte, sündigt doppelt, wenn er sich in der Art gebehrdet. Dem Avila ist zu wünschen, daß alle seine Comödien so ausfallen mögen, wie der Familiar sin demonio; dann werden sie sich den besten zur Seite stellen können; er wird gut thun, wenn er, bevor er zu schreiben anfängt, jedes Mal einen Band von Lope zur Hand nimmt und dabei ausruft: Hilf mir, Lope! — Tirso muß auf's Ernsteste ermahnt werden, beständig im Schreiben fortzufahren, und es ist ihm die Versicherung zu geben, daß ein Pasquill wohl eine Mauer beschmutzen kann, aber nicht den verdienten Ruhm eines so gebildeten nnd witzigen Talents, wie das seinige ist. Dem Mescua muß man zu verstehen geben, daß das Chor der Canonici sich recht wohl mit dem der Musen verträgt, und dasselbe muß man den Valdivieso wissen lassen, so wie daß die Musen niemals alt werden; und sollte ich nun Jedem von denen, welche noch zu nennen übrig sind, besondere Epithete und Lobeserhebungen geben, so müßte ich, um Alle zufrieden zu stellen, in beständiger Steigerung fortfahren. Deshalb nenne ich dir ohne weitere Beiwörter noch den Bocangel, Herrera, Vatres Huerta, Morica, la Porta, Tapia, Tovar, Alfaro, Medrano, Diaz,

Lopez, Delgado, Belmonte, Vivanco und Prado, indem ich dir empfehle, sie mit deiner Begeisterung zu nähren und sie durch dein Machtwort anzuhalten, daß sie denjenigen von ihren Comödien, die schon aufgeführt worden sind, immer neue hinzufügen und auch die, welche sie aus falscher Bescheidenheit zurückhalten, vor das Publikum bringen. Und da es vorkommt, daß hochstehende Personen sich Schauspiele anderer Verfasser zueignen, so bitten wir dich, du König der schönen Künste, daß du dies dulden mögest, weil die Dichter, welche ihnen ihre Werke verkaufen, auf diese Art ihrem Bedürfniß abhelfen und die Käufer den Stücken einen Namen machen. Aber was du durchaus nicht erlauben solltest, ist, daß einige Andere aus derselben hohen Sphäre es ihrer für unwürdig erachten, für Dichter gehalten zu werden, während das Talent doch Jedem zur Zierde gereicht. Indem wir dir auf diese Weise von den lebenden Bühnendichtern sprechen und sie hauptsächlich ermahnt wissen wollen, dem Lope de Vega nachzueifern, glauben wir unserem Vaterlande Spanien einen Dienst zu erweisen, indem wir es von dem Vorwurfe der Barbarei reinigen, der auf ihm lastete, bevor jener große Lope erschien, welcher die Welt mit Weisheit, mit geistvollen, sowohl ernsten wie scherzhaften Gedanken und mit unnachahmlichem Wohllaut bereichert hat, so daß Keiner, ohne auf wunderbare Weise durch deinen mächtigen Strahl erleuchtet zu sein, ein Gleiches erreichen kann.

„So sprach Lope de Rueda, als ein begabter spanischer Dichter, Namens Villayzan, sich mit eiligen Schritten dem geheiligten Throne näherte und in folgende Worte ausbrach: O Delischer Fürst, höre auch mich, bevor Du dein Decret

erläßest; ich habe nichts gegen das einzuwenden, was der bärtige Lope de Rueda gesagt hat, vielmehr unterstütze ich seine Bitte und füge noch hinzu, daß du, so wie die Bündnisse der Hexenmeister und anderer Missethäter verdammt werden, ein Verbot gegen die Sitte erlassen mögest, daß sich drei bis vier Dichter zur Abfassung eines Stückes vereinigen; denn wenn dieser Gebrauch sich verbreitet und Wurzel faßt, so werden Ungeheuer und keine Comödien entstehen, indem es unmöglich ist, daß ein Werk, welches nicht von einem einzigen Geiste ersonnen und ausgeführt wird, gut ausfalle, und indem diejenigen, welche sich zu dergleichen Arbeit hergeben, mehr Handwerker als Dichter sind. Fürwahr, eine solche Comödie, in deren drei Akten man drei verschiedene Style wahrnimmt, verwandelt das Theater in eine Libysche Wüste, in einen Aufenthalt mißgeschaffener Ungeheuer! Ich habe dies selbst zu meinem eigenen Schaden erprobt, denn nachdem ich die Comödie **De un agravio tres venganzas** geschrieben hatte, welche durch die Gegenwart und das Lob des irdischen Apollo, des großen Philipp IV., beehrt wurde, ließ ich mich durch Einflüsterungen meiner Nebenbuhler bestimmen, mich mit zwei anderen Dichtern zur gemeinsamen Abfassung eines Schauspiels zu verbinden, durch das ich den früher erworbenen Ruhm eingebüßt habe. Ich ersuche Dich daher, o mächtiger Monarch, diese häßlichen Associationen bei Feuerstrafe zu verbieten, denn sie haben wahre Monstra hervorgebracht, welche ich, um ihre Verfasser nicht zu beleidigen, verschweigen will, und ich lasse selbst die Comödie, welche den Titel „**Los tres blasones**“ führt und von drei großen

Genie's verfaßt ist[217]), nicht als Ausnahme gelten; denn sie ist ein Monstrum von Schönheit, wie die anderen von Häßlichkeit. —

So sprach Villayzan, worauf sich die Dichter zurückzogen. Apollo fragte den Annibal Caro, ob er etwas gegen das einzuwenden habe, was sie vorgebracht hätten, und dieser erwiderte, man möge den D. Fernando de Acuña und den Canonicus Pachero herbeirufen, welche als satirische Dichter leicht ausfindig machen würden, ob das in Rede stehende Gesuch zu einem Bedenken Anlaß gebe. Aber Tasso und Lucan beseitigten jeden Zweifel, und Apollo erließ das Decret: Der Gott Merkur solle sich nach Spanien begeben und allen den genannten Dichtern, so wie Allen, welche die Absicht hätten, als Dramatiker aufzutreten, einen Eid abnehmen, in allen ihren Comödien den Styl und die Regeln des ausgezeichneten, großen und unvergleichlichen Lope de Vega zum Vorbilde zu nehmen und Jeden zu tadeln, der sich durch Annahme des sogenannten **Estilo culto** von der Schreibweise dieses einzigen Mannes entfernen sollte; ferner solle allen Schauspielern eingeschärft werden, keine anderen Comödien anzunehmen, als die von solchen Dichtern, welche ihren Doctortitel im Namen Lope's empfangen hätten; die Uebertretung dieses Gebots solle das erste Mal durch Auszischen und lärmendes Getöse, das zweite Mal durch Hagel, geschleuderte Aepfel und Rüben, das dritte Mal durch Werfen von Mörtel und Steinen geahndet werden."

[217]) Nach der Angabe im zweiten Bande der Comödien des Francisco de Rojas (Madrid, 1645) ist Antonio Coello der Verfasser der ersten Jornada dieses Stücks, Rojas der der beiden anderen.

Für den Rest des vorliegenden Bandes ist nun noch übrig, von den berühmtesten Schauspielern und Schauspielerinnen aus der Zeit des Lope de Vega, so wie von dem Einfluß des spanischen Theaters auf die Bühnen des übrigen Europa, insofern er sich schon in der hier behandelten Periode kund gab, zu reden.

Ueber die Schauspielkunst dieser Zeit steht uns, da die gleichzeitigen Schriftsteller nichts Ausführliches davon berichten, begreiflicher Weise kein umfassendes und apodiktisches Urtheil zu; die Annahme jedoch, daß auch sie auf einer hohen Stufe der Ausbildung gestanden habe, beruht auf ziemlich sicherer Grundlage. Denn wenn es einmal in der Natur der Sache liegt, daß eine seltene Vollkommenheit der dramatischen Poesie auch die Kunst der Darstellung auf eine gleiche Höhe empor heben muß, so liegen uns auch ferner die Aussagen mehrerer Augenzeugen vor, welche in übereinstimmenden Worten der Bewunderung von den großen spanischen Schauspielern aus der Zeit des Lope de Vega reden. Besonders wichtig sind hierunter die Zeugnisse derjenigen Schriftsteller, welche das Theaterwesen ihrer Zeit im Allgemeinen auf ungünstige Art beurtheilen und deren Lob daher über jeden Verdacht der Parteilichkeit erhaben ist [218]).

[218]) Cáscales, Tablas poeticas Lib. 2. — Christoval Suarez de Figueroa, Plaza universal de ciéncias y artes (1615) discurso 91 de los Comediantes y Autores de Comedias: España ha tenido y tiene prodigiosos hombres y mugeres en representacion, entre otros Cisneros, Galvez, Morales el divino, Saldaña, Salcedo, Rios, Villalva, Murillo, Segura, Renteria, Angulo, Solano, Tomas Gutierrez, Avendaño, Villegas, Mainel, estos ya difuntos. De los vivos Pinedo, Sanchez, Melchor de Leon, Miguel Ramirez, Granados, Christoval, Salvador, Olmedo,

Wenn wir nun durch den Mangel detaillirter Schilderungen der älteren Schauspielkunst in Spanien außer Stand gesetzt sind, authentische Nachrichten hierüber mitzutheilen, so glauben wir doch über die Mimik und Recitation der Schauspieler jener Zeit und jenes Landes Einiges beibringen zu können, was mehr als bloße Hypothese ist. Dieses gründet sich theils auf sorgfältige Beobachtung der Art und Weise, in welcher die alten Nationalcomödien noch heute auf den vorzüglicheren Bühnen der Halbinsel gespielt werden, indem sich wohl annehmen läßt, daß sich in dieser Hinsicht eine Tradition von der früheren auf die jetzige Zeit fortgeerbt habe; theils aber auf die Beschaffenheit der spanischen Comödien selbst und auf die Forderungen, welche sie unabweislich an den Vortrag machen, wenn die Darstellung dem Geiste der poetischen Composition entsprechen soll.

Das Spiel auf den spanischen Theatern ist von einer Lebendigkeit, wovon man in anderen Ländern nicht einmal annäherungsweise einen Begriff hat, ein treuer Spiegel des südlichen Volkslebens, das in rascheren Schlägen pulsirt. Das leidenschaftliche und leicht erregbare Temperament des Südländers macht sich auf der Bühne, wie im Leben geltend; Alles handelt, spricht und bewegt sich. Eben hieraus fließt, was den an eine andere Darstellungsweise gewöhnten Ausländer im Anfange befremdet, eine oft über-

Cintor, Gerónimo Lopez. De mugeres Ana de Velasco, Máriana Paez, Mariana Vaca, Gerónima de Salcedo, difuntas. De las que hoi viven Juana de Villalva, Marifiores, Micaela de Lujan, Ana Muñoz, Jusepa Vaca, Gerónima de Burgos, Pólónia Perez, Maria de los Angeles, Maria de Morales, sin otras que por brevedad no pongo.

triebene Steigerung im Ausdruck der Gemüthsbewegungen eine ungemeine Mobilität des Geberdenspiels, ein rascher Wechsel im Ton und Ausdruck, eine ungewöhnliche Heftigkeit in den Bewegungen und nicht selten ein schroffes und unvermitteltes Uebergehen von einem Affekt in den entgegengesetzten. Dessenunerachtet haben die spanischen Schauspieler die feinsten Nüancirungen in ihrer Gewalt, und gerade aus der Weise, in welcher sie die schärffste Analyse des Einzelnen mit aufwallender Begeisterung und leidenschaftlichem Ungestüm verbinden, entspringt ein eigenthümlicher Reiz. Eine in allen Theilen durchdachte, auf sorgfältiges Studium gegründete Darstellung der Charaktere scheint bei ihnen seltener vorzukommen, vielmehr stellt sich ihre Kunst mehrentheils als eine glückliche Inspiration des Moments dar, wodurch die Gesammtauffassung der dramatischen Gestalten freilich bisweilen leidet, aber andererseits dem erkältenden Eindruck vorgebeugt wird, den die allzuweit getriebene Berechnung leicht hervorbringen kann. Nicht grübelnd und sich schwierige Probleme stellend, sondern sich sorglos und mit Hingebung dem Strom der Eindrücke überlassend, die das poetische Gebilde in ihnen hervorruft, wissen die dramatischen Künstler der Spanier oft Aufgaben zu lösen und Wirkungen hervorzubringen, welche von der methodischen und gelehrteren Kunst nur schwer erreicht werden; mit glücklichstem Fassungs- und mit leicht erregbarem Empfindungsvermögen ausgestattet, sind sie die trefflichsten Dolmetscher der poetischen Intentionen des Dichters. Hiermit hängt zusammen, daß sie keineswegs darauf ausgehen, durch Beobachtung individueller Züge aus dem Leben die ordinäre Wirklichkeit nachzuahmen, sondern nur

bemüht sind, die im Geist des Dichters geborenen Gestalten zu verkörpern, wo sich denn in ihrer Darstellung Idealismus und Naturwahrheit oft auf's glücklichste durchdringen. Mit der Gluth ihrer Phantasie, mit der Rapidität und Geschmeidigkeit ihres Auffassungs- und Gestaltungsvermögens nun wissen sie das ganze Menschendasein in seinen wechselnden Phasen, seinen mannigfaltigsten Zuständen mit eindringlicher Wahrheit der sinnlichen Anschauung vorzuführen, die verborgensten Geheimnisse der Seele zu enthüllen, die Leidenschaften nicht allein in ihren Ausbrüchen, sondern in ihren Ursachen und ihrem Werden zu schildern, den Zuschauer bald durch Darstellung des Ungeheuersten, was das Gemüth ertragen kann, zu erschüttern, bald ihn durch die Gewalt der hinströmenden Beredsamkeit mit der Begeisterung zu durchdringen, von der sie selbst erfüllt sind. Worin die spanischen Schauspieler namentlich einzig sind und allen übrigen als Muster vorleuchten können, das ist die Grazie, Anmuth und Feinheit, mit der sie selbst die Gestalten, welche sich am meisten in der Sphäre des gewöhnlichen Lebens bewegen, in ein poetisches Licht zu rücken wissen. Bei ihnen stört uns nie jene genaue Nachahmung der Natur in ihrer unmittelbaren und zufälligen Erscheinung, in welcher Richtung so manche Acteurs bei anderen Nationen ihre Erfolge suchen, während sie doch aller Kunst gerade zuwiderläuft; hier haben wir immer eine geistvollere Auffassung, welche nur die bedeutungsvollen Erscheinungen der Wirklichkeit hervorhebt und sie in ein Gesammtbild fügt; hier steht, wie es allein mit der Poesie vereinbar ist, die Schönheit stets der Wahrheit zur Seite, ohne doch der individuellen Lebendigkeit Eintrag zu thun.

Das Zusammenspiel ist, der raschen inneren Bewegung des Stücks, so wie dem Spiel der Einzelnen entsprechend, von der größten Lebendigkeit und scharf auf einander treffend, weshalb auch das Auf- und Abtreten der Figuren mit größter Schnelligkeit von Statten geht und nur geringe Pausen veranlaßt. In der sicheren, richtigen und gewandten Recitation der Verse suchen die besseren der spanischen Schauspieler ihres Gleichen, wobei freilich nicht zu vergessen ist, daß sie durch den feinen Sinn des Publikums und die rastlose Aufmerksamkeit, mit der es jedes ihrer Worte verfolgt, gezwungen werden, hierauf besondere Sorgfalt zu verwenden. Ein falscher Accent, eine ausgelassene Sylbe, welche den Vers zerstört, wird durch lebhafte Zeichen des Mißfallens gerügt. Es muß einem deutschen Theaterbesucher, der mehrentheils nicht weiß, ob, was er hört, Prosa oder Vers sei, unglaublich scheinen, und doch kann man noch täglich in Spanien davon Zeuge sein, daß das Weglassen einer Zeile, welches die Assonanzenreihe unterbricht, durch ein lebhaftes und allgemeines Zischen der Zuhörer unterbrochen wird. Gewiß ist es ein Glück für den ausübenden Künstler, eine mit so empfänglichen Sinnen ausgerüstete Versammlung vor sich zu haben; er wird auf diese Art gezwungen, mit Anstrengung aller seiner Kräfte nach Vollkommenheit zu streben, und erst von einem solchen Publikum kann die Beifallsspende in seinen Augen wahren Werth haben. Wie sehr aber in Spanien Geschmack für die Poesie und Verständniß derselben durch alle Volksklassen verbreitet sind, können folgende Züge darthun. Die feinsten und elegantesten Comödien, die bei uns nur unter einem sehr ausgewählten Publikum Verbreitung finden

könnten, werden selbst von Leuten aus den unteren Ständen nicht allein mit gespannter Theilnahme auf der Bühne angesehen, sondern auch gelesen, zu welchem Zweck sie in wohlfeilen Ausgaben als Volksbücher gedruckt sind. Nach dem Zeugnisse eines sehr unterrichteten Reisenden ferner [219]), das wir aus eigener Erfahrung bestätigen können, verfolgen ganz ungebildete Spanier die complicirtesten Fäden der Verwicklung in den Schauspielen mit solcher Aufmerksamkeit, daß sie nach einmaligem Hören des Stückes im Stande sind, den ganzen Zusammenhang der Handlung vollständig nachzuerzählen, während gebildete und der Sprache vollkommen mächtige Ausländer bei der ersten Vorstellung einer solchen Comödie oft den Inhalt derselben nicht vollkommen aufzufassen vermögen.

Die metrische Structur der spanischen Bühnenstücke bedingt für die verschiedenen Maße, welche dieselbe zusammensetzen, auch eine verschiedene Vortragsweise. Diese Art der Recitation wird durch die Natur einer jeden Versform dergestalt bedingt, daß der dramatische Künstler dabei kaum irre gehen kann, und es läßt sich nicht bezweifeln, daß dieselben Grundsätze darüber, die heute auf den spanischen Theatern angenommen sind, schon während der Blüthenperiode daselbst beobachtet worden seien. Die Romanzen, welche fast immer erzählenden Inhalts sind, werden mit der außerordentlichsten und reißendsten Schnelligkeit vorgetragen, so daß ihre Länge keineswegs ermüdend wird und ihre verwickelten, oft durch Zwischensätze unterbrochenen, Perioden eine leichte Uebersichtlichkeit

[219]) Bourgoing Reise in Spanien, B. II. S. 56.

gewinnen. Bei keiner Tonweise möchte der richtige Vortrag von so großer Wichtigkeit sein, wie bei dieser, welche durch Langsamkeit, Eintönigkeit und Mangel an richtiger Exposition des Sprechenden unanhörbar, schleppend und unverständlich werden kann. Für die Redondillen und Quintillen geziemt, namentlich da, wo sie Antithesen, epigrammatische Pointen und Spiele des Witzes darbieten, eine etwas mehr gehaltene Sprache; doch ist die Rapidität, mit der sie gesprochen werden, noch immer groß, namentlich da, wo sie nur zur Fortführung der Handlung dienen. Eine besonders feierliche und majestätische, mit lebhaftem Gebehrdenspiel begleitete und selbst das Declamatorische nicht verschmähende Recitation erfordern die Stanzen und ebenso die Lira's und Silva's, nur daß diese etwas langsamer vorzutragen sind; ganz schlicht und einfach müssen dagegen die reimlosen Jamben hingleiten, während das Sonett mit seinem größtentheils bedeutungsvollen und fein dialektischen Inhalt die größte Sorgfalt und Berechnung der Accentuation verlangt.

Es ist eine oft ausgesprochene Behauptung, daß der Mime nur für die Gegenwart lebe und wirke, und von der Nachwelt keine Kränze zu erwarten habe; selbst seine größten Leistungen sind für die später Geborenen, als wären sie nie vorhanden gewesen, und das Grab verschließt, wie ihn selbst, so auch die Erinnerung an alle Stunden des Genusses und Entzückens, die er der begeisterten Zuhörerschaft bereitet hat. Zwei Jahrhunderte sind nun seit dem Ableben der großen Schauspieler verflossen, welche in der Zeit des Lope de Vega ganz Spanien zur Bewunderung hinrissen, und so gänzlich ist das Andenken an sie erloschen,

daß man zu verstaubten Pergamentbänden seine Zuflucht nehmen muß, um nur ihre Namen oder wenige flüchtige Nachrichten über ihr Leben und Wirken aufzufinden. Wir stellen diese Notizen, so viele derselben uns erreichbar gewesen sind [220]), im Folgenden zusammen, wobei wir uns freilich bisweilen mit einer bloßen Nomenclatur begnügen müssen.

Wo von spanischen Comödianten die Rede ist, geschieht oft der **Nuestra Señora de la Novena** (unserer lieben Frau zum neuntägigen Gottesdienst) Erwähnung; dies war nämlich ihre Schutzpatronin, und es hat damit folgende Bewandtniß. Eine Schauspielerin Catalina Flores durchzog mit ihrem Manne, der ein Tabuletkrämer war und seine Waaren von Ort zu Ort verkaufte, zu Fuße das Land, und hielt auf dieser Reise ihre Niederkunft. Die Entbindung war glücklich, aber da die Wöchnerin ihren Mann weiter begleiten mußte, so hatte sie nicht Zeit, völlig zu genesen, und die Kälte des Winters, der gerade mit ungewöhnlicher Heftigkeit angebrochen war, verschlimmerte ihren Zustand dergestalt, daß sie an allen Gliedern lahm ward. Catalina Flores richtete nun ihre Blicke und ihre Hoffnung, zu genesen, auf ein Bild der heiligen Jungfrau, das an

[220]) Sie sind aus vielen verschiedenen alt-spanischen Werken gesammelt, wie aus Lope's **Peregrino en su patria** und den Einleitungen zu seinen Schauspielen, aus der **Filosofia poética** von Lopez Pinciano, aus den **Tablas poeticas** von Francisco Cáscales, aus dem **Gran Tacaño** und andern Schriften des Quevedo, aus der **Plaza universal** von Suarez de Figueroa, aus dem Roman **La Garduña de Sevilla** von Alonso Castillo de Solorzano (Logroño, 1634) u. s. w. Andere haben wir aus dem zweiten Bändchen von Pellicer's **Tratado historico** entlehnt.

der Ecke der Calle del Leon in Madrid verehrt wurde, und hielt einen neuntägigen Gottesdienst vor demselben, mit solcher Inbrunst, daß sie sogar die Nächte auf der Straße zubrachte. Am Ende des neunten Tages war, wie behauptet wird, die Kranke genesen und ihrer Glieder so vollkommen wieder mächtig, daß sie die Krücken, deren sie sich bis dahin bedient hatte, als ex voto vor dem Muttergottesbilde aufhängte. Dieses Wunder erregte große Sensation und ward Veranlassung, daß die Schauspieler sich unter den Schutz jenes heiligen Bildes begaben und „unsere liebe Frau vom neuntägigen Gottesdienst“ für ihre Patronin erklärten. Die verehrte Statue wurde in die Parochie von San Sebastian versetzt, und hier gründeten die vorzüglichsten Comödianten im Monat Juli des Jahres 1624 eine Cofradie oder Brüderschaft **de nuestra Señora de la Novena,** welche Congregation länger als ein Jahrhundert fortbestanden und die gefeirtsten Künstler Spaniens zu ihren Mitgliedern gezählt hat.

Ueber die berühmten Schauspieler aus dem Beginn dieser Periode, das heißt aus dem letzten Decennium des 16. Jahrhunderts, haben wir größtentheils nur sehr dürftige Nachrichten. Mehrerer derselben ist schon im vorigen Bande Erwähnung geschehen, wir müssen aber ihre Namen hier wiederholen, weil sich ihre Wirksamkeit nicht auf die dort behandelte Epoche einschränkt.

Alonso Cisneros aus Toledo, ein Schauspieler, der in seiner Jugend Mitglied der Truppe des Lope de Rueda, später Vorsteher einer eigenen Gesellschaft war, und noch zu Anfang des siebzehnteu Jahrhunderts eines hohen Rufes genoß. Lope de Vega sagt im **Peregrino**

en su Patria von ihm, er habe seit der Erfindung der Comödien keinen Nebenbuhler gehabt, und sowohl Lopez Pinciano als Agustin de Rojas thun seiner mehrfach Erwähnung. Mateo Aleman erzählt in seinem Guzman de Alfarache die folgende Anekdote von ihm. „Cisneros und Manzanos, die beiden berühmten Schauspieler von Toledo, redeten eines Tages mit einander, und jener sagte zu diesem: Alle Welt, Manzanos, hält uns für die beiden witzigsten und spaßhaftesten Männer unserer Zeit. Aber nun stelle dir vor, der König ließe uns zu sich rufen, wir träten bei ihm ein und machten ihm das geziemende Compliment (wenn wir es vor Angst und Verlegenheit könnten), und er fragte uns: Seid Ihr Manzanos und Cisneros? Du würdest ja antworten, denn ich vermöchte kein Wort hervorzubringen; aber wenn er nun weiter zu uns sagte: So tischt mir einige Späße auf! — so möchte ich doch wohl wissen, was wir ihm antworten wollten? — Manzanos erwiderte: Nun, Freund Cisneros, was könnten wir in solchem Fall, vor dem uns Gott behüten möge, wohl anders antworten, als daß die Späße noch nicht gar seien?

Rios, einer von den umherziehenden Histrionen, welche die Hauptrolle in der unterhaltenden Reise des Rojas spielen, aus Toledo gebürtig, gestorben im Jahre 1610, wird von Lope de Vega am angeführten Orte wegen der vortrefflichen Komik, wegen der Natürlichkeit und Anmuth seines Spiels gepriesen. Dieser Rios gab, wie schon beiläufig erwähnt wurde, den Gracioso in Lope's Francesilla, die älteste Figur dieser Gattung, die in Spanien gesehen wurde.

Alonso und Pedro de Morales werden schon

von Rojas als dramatische Dichter und Schauspieler gerühmt. Ihre Comödien sind in Vergessenheit gerathen, ihr Ruhm als Schauspieler aber hat sie überlebt. Alonso de Morales hieß bei seinen Bewunderern der Göttliche und wird von Andres Claramonte (**Letania moral**) der Fürst der Schauspieler genannt. Nicht minder berühmt, als er selbst, war seine Gattin, die durch ihre Schönheit und ihre Talente ausgezeichnete Jusepa Baca. Man erzählt die Anekdote, daß Morales bei der Ankunft in Madrid seine Frau durch Recitation eines pathetischen Sonetts vor den Gefahren des Lebens in der Residenz gewarnt und, um seinen Ermahnungen mehr Nachdruck zu geben, einen mächtigen Stock über ihrem Haupte geschwungen habe. Dieser Alonso war nach Figueroa's **Plaza universal** im Jahr 1615 schon gestorben, wogegen Pedro de Morales, der von Cervantes (Reise zum Pernaß **cap.** 2) der Liebling der Musen, das Muster von Geist, Witz und Anmuth genannt wird, noch im Jahr 1635 gelebt haben muß, da sich im Montalvans **Fama posthuma** ein von ihm verfaßtes Sonett auf den Tod des Lope de Vega findet.

Angulo. Es gab zwei, auf den spanischen Bühnen berühmte Männer dieses Namens, deren einer, zur Unterscheidung von dem andern **Angulo el malo** genannt, Direktor einer Comödientruppe und dramatischer Dichter war, der andere eines hohen Rufes als Schauspieler genoß (**Cervantes, Coloquio de los Perros**).

Zu den gefeiertsten Schauspielern und Theaterdirektoren aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts gehören ferner Solano, Velasquez, Tomas de Fuente, Alcocer,

Gabriel de la Torre, Ramirez, Robles, Villegas, Navarrico, Quirós, Miguel Ruiz, Marcos Ramirez, sämmtlich aus Toledo; Francisco Osorio, Geronimo Lopez, Pedro Rodriguez, Juan de Vergara, Alonsó Riquelme, Villegas, Gerónimo Lopez, Alcaraz, Vaca, Gaspar de la Torre, Galvez, Saldaña, Salcedo, Villalva, Murillo, Segura, Renteria, Tomas Gutierrez, Avendaño und Mainel. —

Ausgezeichnete Schauspielerinnen derselben Zeit waren Anna de Velasco, Mariana Paez, Mariana Ortiz, Mariana Vaca, Gerónima de Salcedo.

Als die gepriesensten unter denen, welche noch bis gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts auf den Brettern glänzten, haben wir zu nennen:

Pinedo. Die Familie der Pinedo hat mehrere ausgezeichnete Schauspieler hervorgebracht, und das Vorurtheil des Publikums für dieselbe war gegen Ende der Regierung Philipp's IV. so groß, daß man nur ihren Namen zu führen brauchte, um sich Erfolg auf der Bühne versprechen zu dürfen. Den Vornamen des Pinedo, der zur Zeit des Lope de Vega vor Allen berühmt war und von diesem (im Peregrino) als der bewunderswürdigste unter den verschiedenen Comödianten dieses Namens gepriesen wird, haben wir nicht aufzufinden vermocht.

Alonso de Olmedo, von vornehmer Familie, zu Talavera de la Reyna geboren und anfänglich Page am Hofe Philipp's III., ergriff aus Liebe zu einer schönen Schauspielerin den Histrionenstand und gesellte sich zu der Truppe, die unter der Direction des Mannes jener Dame

stand. Es traf sich, daß ein Theil dieser Truppe auf der Ueberfahrt nach Velez-Málaga in die Gefangenschaft Maurischer Seeräuber gerieth. Unter den Gefangenen war auch der Direktor, und da dieser lange nichts von sich hören ließ, so daß man ihn für gestorben hielt, so vermählte sich Alonso mit der Gattin des Todtgeglaubten; als aber etwa zwei Jahre nach jenem Vorfall Mann und Frau einst in Granada bei Tische saßen, trat unerwartet der erste Gemahl der Letzteren in das Zimmer und fragte nach dem Direktor Alonso de Olmedo; dieser stand sogleich vom Tische auf und sagte zu seiner Frau: „Señora, die Ankunft dieses Herrn zwingt uns zur Trennung; erlaubt mir, daß ich mir ein anderes Quartier suche, denn ich darf nicht länger hier bleiben." Olmedo that, wie er gesagt hatte, und begab sich nach Saragossa, wo er sich zum zweiten Mal vermählte. Einer seiner Söhne aus dieser Ehe, der genau den Namen des Vaters führte, spielte später unter Philipp IV. mit großem Beifall die ersten Liebhaberrollen auf den Bühnen von Madrid.

Andres de la Vega, ein sehr gesuchter Theaterdirektor und einer der Gründer der Brüderschaft **de nuestra Señora de la Novena.** Berühmter noch, als er, war seine Gattin, Maria de Córdoba y de la Vega, die unter dem Namen Amarylis von den vorzüglichsten Dichtern ihrer Zeit besungen worden ist und unter Philipp III. so wie zu Anfang der Regierung Philipp's IV. als die ausgezeichnetste Schauspielerin Spaniens gepriesen ward, und außer im recitirenden Schauspiel auch im Gesang, Tanz und Saitenspiel glänzte [221]).

[221]) Caramuel, Primus calamus, T. II. pag. 706.

Don Pedro Antonio de Castro, der Stammvater vieler anderen Castro's, die während des 17. Jahrhunderts auf den spanischen Theatern Ruhm einärnteten und deren Linie sich im achtzehnten mit Damian de Castro schloß. Unser Pedro Antonio stammte aus adliger und sehr angesehener Familie und bekleidete ein bedeutendes Amt, das ihm Aussicht auf die höchsten Ehrenstellen zu eröffnen schien, als die Bekanntschaft mit der schönen und reichbegabten Schauspielerin Antonia Granados ihn bestimmte, seinen ganzen künftigen Lebensplan zu verändern. Diese Dame, welche eine Tochter des Schauspielers Juan Granados war und wegen ihrer Reize und Talente die göttliche Antandra genannt wurde, fesselte den jungen Castro dergestalt, daß er ihr seine Hand reichte und den Beamtenstand mit dem Schauspielerleben vertauschte.

Damian Arias de Peñafiel, einer der eminentesten Künstler seiner Zeit, von dem Caramuel sagt, er habe eine klare und silberne Stimme, ein trefflisches Gedächtniß, eine ausdrucksvolle und lebendige Action gehabt und es habe geschienen, als ob in jeder Bewegung seiner Zunge die Grazien wohnten, jede Regung seiner Hände von Apoll geleitet worden sei [222]). Der Ruf, dessen er sich erfreute, war so groß, daß die berühmtesten Redner von Madrid bei ihm Unterricht in der Redekunst nahmen, und der Beifall, den er fand, so ungeheuer, daß es in einem der Zwischenspiele von Luis de Benavente heißt: „Wenn Arias sich in einem Theater zeigte, so wurden die Dächer abgedeckt, die Bretter brachen zusammen, die Bänke seufzten, die Logen krachten und der Einnehmer hatte keinen Raum, um

[222]) Primus Calamus, T. II. pag. 706.

alles eingehende Geld zu verwahren.“ [223]) Dieser gefeierte Schauspieler faßte mitten in der Laufbahn seines Ruhmes den Entschluß, der Welt zu entsagen und in einen strengen Mönchsorden zu treten; aber ein unvorhergesehener Zwischenfall hinderte ihn, die Gelübde abzulegen, und er kehrte auf die Bühne zurück. Er starb zu Arcos, wo ihn der Herzog als ausgezeichneten Mann in seiner Familiengruft beisetzen ließ.

Roque de Figueroa, aus einer angesehenen, in Cordova ansässigen Familie stammend, erhielt eine sorgfältige und gelehrte Erziehung und sollte sich nach dem Willen seiner Eltern dem Staatsdienste widmen; aber der Hang zum Theater ließ ihn den Studien untreu werden und die Bretter betreten. Sein vorzügliches Spiel erwarb ihm großen Ruf und er trat nicht allein in Madrid, Zaragoza, Valencia, Barcelona und Lissabon unter allgemeinem Beifall auf, sondern durchzog auch Italien und die Niederlande mit seiner Truppe, überall Ruhm und reichlichen Lohn einärntend. Seine Bühnenlaufbahn zieht sich beinahe durch die ganze Blüthenperiode des spanischen Theaters, denn er erreichte das hohe Alter von achtzig Jahren.

Die beiden berühmten Schauspielerinnen Amaryllis und die göttliche Antandra sind schon genannt worden. Eines gleichen Rufes genoß die wegen ihres Talents, ihrer Schönheit und ihrer Tugend gleich gefeierte Maria (oder Damiana) Riquelme, von welcher Caramuel (Primus calamus, Tom. II. p. 705) sagt: „Um diese Zeit (d. h. um das Jahr 1624) bewunderte man auf den Theatern die schöne Riquelme, welche eine so lebhafte Einbildungskraft

[223]) Entremeses de Benavente, fol. 196.

besaß, daß sie zum Erstaunen Aller bei der Darstellung die Gesichtsfarbe veränderte, und bald, wenn die Rolle freudige Empfindungen mit sich brachte, in allen ihren Zügen verklärt schien, bald bei einem traurigen Ereigniß leichenblaß wurde; in diesen Uebergängen von einem Affekt zu dem anderen war sie so einzig, daß Keiner sie darin nachzuahmen vermochte.“ Sie war mit dem Schauspieldirektor Manuel Vallejo vermählt, in dessen Truppe sie spielte. Der Chronist der Brüderschaft unserer lieben Frau vom neuntägigen Gottesdienst erzählt: „Im Jahre 1631 trat Maria Riquelme in die Cofradie. Sie war wegen ihree Schönheit und wegen ihres göttlichen Talents für die Darstellung den Nachstellungen der Liebenden sehr ausgesetzt gewesen, aber man hatte nie etwas für ihren Ruf Nachtheiliges von ihr gehört, vielmehr immer nur, daß sie äußerst fromm sei und wie eine Heilige lebe.“ Der Ruf der Frömmigkeit, in welchem die Riquelme stand, wurde noch durch das stille und bußfertige Leben vermehrt, das sie nach dem Tode ihres Mannes, den Brettern entsagend, in Barcelona führte, wo sie im Jahre 1656 starb.

Von ähnlichem Verlauf ist die Lebensgeschichte der Franziska Baltasara, die besonders in der Darstellung der Rollen von Weibern, welche Männerkleidung annehmen, für unübertrefflich galt. Sie war mit dem Gracioso Miguel Ruiz verheirathet und galt für eine der schönsten Zierden der spanischen Bühnen. Sie stand gerade auf dem Höhenpunkt ihres Ruhmes, als sie plötzlich den Entschluß faßte, nicht nur den Schauplatz ihrer bisherigen Triumphe zu verlassen, sondern der Welt gänzlich zu entsagen. Sie zog sich in eine Einsiedelei zurück, in welcher

sie den Rest ihres Lebens in frommen Betrachtungen und so strenger Buße hinbrachte, daß sie in den Ruf der Heiligkeit kam. Ein Schriftsteller jener Zeit erzählt, bei ihrem Tode hätten die Glocken von selbst geläutet und bei ihrem Leichenbegängniß seien noch verschiedene andere Wunder geschehen. — Das Leben und Ende dieser Schauspielerin ist von Guevara, Antonio Coello und Francicco de Rojas in einer Comödie **La Baltasara** dramatisirt worden.

Eine andere sehr gefeierte Schauspielerin war Angela Dido, welche ihren Namen von der hohen Vortrefflichkeit führte, mit welcher sie die Rolle der Königin von Carthago in dem Trauerspiel „Dido" von Guillen de Castro spielte. In Bezug auf die übrigen berühmten Comödianten und Comödiantinnen aus der Zeit des Lope de Vega muß es uns genügen, hier deren Namen zusammenzustellen:

Juan Rana, nach Caramuel der trefflichste Komiker, der je die spanischen Bühnen betreten; er blühte unter Philipp III. und IV. — Heredia, ein Schauspieldirektor und Acteur, der schon im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts eines bedeutenden Rufes genoß; seine gleichfalls mit Auszeichnung genannte Frau, Maria de Heredia, scheint ihn um ein Bedeutendes überlebt zu haben; sie starb zu Neapel im Jahre 1658. — Christobal de Avendaño, gestorben 1635, und Tomas Fernando Cabredo, gestorben 1634, zwei der Gründer der **Cofradia de Nuestra Señora de la Novena**. — Christobal Santiago Ortiz. Valdez. Sánchez. Pedro Cibrian. Melchor de Leon. Porras. Santander. Miguel Ramirez. Christoval. Cintor. Gerónimo Lopez. Juana de Villalva. Micaela de Lujan. Anna Muñoz.

Gerónima de Burgos. Polonia Perez. Maria de los Angeles. Maria de Morales.

Als Seitenstück zu den schon früher mitgetheilten Schilderungen des Treibens der spanischen Schauspieler möge hier noch ein Fragment aus dem Gran Tacaño des Quevedo stehen. Don Pablo, der Erzschalk, erzählt im 22. Capitel dieses komischen Romans Folgendes:

„In einem Wirthshause traf ich eine Truppe Comödianten, welche auf dem Wege nach Toledo begriffen waren. Sie hatten drei Wagen bei sich, und Gott fügte es, daß sich unter ihnen ein Universitätsfreund von mir befand, der dem Studiren entsagt hatte und Schauspieler geworden war. Ich sagte ihm, mir sei daran gelegen, Madrid zu verlassen, und nach Toledo zu gehen. Der Mensch erkannte mich kaum wegen der Schmarre im Gesichte, und hörte nicht auf, sich zu kreuzigen und zu segnen. Endlich erwies er mir für mein Geld die Freundschaft, von den Andern einen Platz für mich zu erbitten, daß ich mit ihnen ginge. Wir packten uns auf, Männer und Weiber unter einander; eine unter ihnen, die Tänzerin, die auch die Königinnen und ersten Rollen in der Comödie machte, schien mir außerordentlich frei. Ihr Mann saß eben neben mir, und ohne zu wissen, mit wem ich redete, gab ich ihm zu erkennen, daß ich Lust zu ihr hätte, und fragte ihn: „Wie könnte man wohl Gelegenheit bekommen, diese Dame zu sprechen und etwa zwanzig Escudos mit ihr zu verthun? Denn sie scheint mir so munter, wie schön!" — „Das kommt mir nicht wohl zu, diese Anweisung zu geben," erwiderte er, „denn ich bin ihr Mann. Lassen Sie mich aus dem Spiele; doch, ohne Eifersucht zu reden (denn mich rührt keine), man kann mit

ihr so viel Geld verthun, wie man will; denn eine so gute und lustige Person gibt es auf der ganzen Erde nicht weiter. Mit diesen Worten sprang er vom Wagen und ging zu einem andern; wie es schien, um mir Platz zu machen, daß ich mich mit ihr unterhalten könnte. Die Antwort des Mannes gefiel mir sehr, und ich sah, daß man von dieser Art Männern mit dem Apostel sagen kann: sie haben Weiber, als hätten sie keine, wiewohl leider in ganz anderem Sinne! Ich machte mir die Gelegenheit zu Nutze. Sie fragte mich, wohin ich wollte, sowie nach meinen Umständen, und meiner Lebensart. Endlich, nach langem Schwatzen, verschoben wir unser Rendezvous bis Toledo, und unterhielten uns unter Wegs vortrefflich. Zufälligerweise recitirte ich ein Stück aus der Comödie vom St. Alexo, dessen ich mich noch aus meiner Jugend erinnerte. Ich declamirte es so gut, daß ich bei ihnen ein Verlangen erweckte, mich unter sich zu haben. Da sie von meinem Freunde, der bei der Gesellschaft war, meine Unglücksfälle und Widerwärtigkeiten erfahren hatten, so schlugen sie mir vor, unter ihre Truppe zu gehen. Das Comödiantenleben behagte mir so wohl, ich brauchte Unterstützung so nöthig, und die junge Frau hatte mir so sehr gefallen, daß ich mich auf zwei Jahre bei dem Direktor engagirte; es wurde schriftlich niedergesetzt; er gab mir die Kost und bezahlte mir die Vorstellungen. — Als wir nach Toledo kamen, gab man mir drei bis vier Loas und Gravitätsrollen, die sich wohl zu meiner Stimme schickten, zu studiren. Ich wandte allen Fleiß an, und declamirte die Antritts-Loa auf der Bühne. Es war darin die Rede von einem Schiffe (wovon sie alle handeln), welches vom Sturme

zerschlagen und ohne Mundvorrath wäre. Hier ist der Hafen, sagte ich; ich bat wegen der Fehler um Verzeihung, flehte um geneigtes Gehör, und trat ab. Es wurde mir laut zugeklatscht, und kurz, ich erschien mit Glück auf der Bühne. Wir spielten dann eine Comödie von einem unserer Schauspieler, von denen ich mit Verwunderung hörte, daß sie auch Dichter seien, da ich geglaubt hatte, daß nur sehr gelehrte und weise Männer und nicht so äußerst unwissende Leute dazu taugten. Aber so weit ist es schon gekommen, daß kein Theaterdirektor ist, der nicht Comödien schriebe, und kein Schauspieler, der nicht seine Farce von Mohren und Christen machte, während ich mich erinnere, daß wir früher keine anderen Schauspiele hatten, als von dem guten Lope de Vega und von Ramon. Kurz, diese Comödie wurde den ersten Tag vorgestellt, und Niemand verstand etwas davon. Den zweiten Tag spielten wir eine andere, und Gott wollte, daß sie mit einem Kriege anfing. Ich kam bewaffnet heraus, mit einem runden Schilde; und zu meinem Glücke, denn ich wäre sonst mit Quitten, Aepfelstücken und Melonenschalen niedergemacht worden. Man hat nie einen solchen Wirbelwind von Auszischen und Hohngelächter gesehen, und die Comödie verdiente es auch, indem darin ohne Absicht und Zweck ein König aus der Normandie in Einsiedlerstracht und zwei possenhafte Bediente erschienen. Die Entwickelung des Knotens war nichts Geringeres, als die Verheirathung Aller, und nun urtheile man von dem Uebrigen. Kurz, wir bekamen unsern verdienten Lohn.

Mit unserm Kameraden, dem Poeten, sprangen wir übel um. Ich sagte ihm, er möge bedenken, daß wir noch

so glücklich davon gekommen seien, und solle durch Schaden klug werden. Er gestand mir, daß nichts von der ganzen Comödie von ihm sei, sondern daß er von dem und jenem Stücke etwas genommen und so den Bettlermantel zusammengeflickt habe. Das ganze Versehen bestehe nur darin, daß die Lappen schlecht zusammengenäht seien. Er setzte hinzu, wenn es streng genommen würde, so wären alle Schauspieler, welche Comödien schrieben, zum Wiederersatz verbunden, da sie sich alle Stücke, die sie aufführten, zu Nutze machten, und da der Vortheil, drei- bis vierhundert Realen zu gewinnen, sie leicht zu solchem Thun veranlaßte. Ueberdies, wenn sie durch die verschiedenen Städte kämen und der Eine oder der Andere ihnen Comödien vorläse, bäten sie sich dieselben aus, um sie anzusehen, und bestöhlen sie, und nachdem sie etwas Albernes hinzugesetzt und etwas Gutes weggelassen hätten, gäben sie solche für eignes Gut aus. Er versicherte mich, daß es keinen Schauspieler gebe, der nur eine Strophe auf eine andere Art zu machen wisse. Die Erfindung schien mir nicht übel, und ich gestehe, daß ich selbst geneigt dazu war, weil ich einige Anlage zur Dichtkunst bei mir fand; zumal da ich schon Bekanntschaft mit einigen Dichtern gemacht und den Garcilaso gelesen hatte. Ich beschloß also, mich auf diese Kunst zu legen. Und hiermit, so wie mit Comödienspiel und Agiren, brachte ich meine Zeit zu, dergestalt, daß ich mir nach Ablauf eines Monats schon einen Namen gemacht hatte, indem ich viele gute Comödien verfertigte und den vorigen Fehler wieder gut machte. Man nannte mich Alonsete, weil ich gesagt hatte, daß ich Alonso hieße, gab mir auch den Zunamen „der Grausame,“ wegen einer schrecklichen Figur, die ich mit

großem Beifalle der Mosqueteros und des Pöbels dargestellt hatte. Ich hatte schon drei Paar Kleider, und andere Direktoren suchten mich von der Gesellschaft zu verführen. Ich sprach schon als Kenner von der Comödie, kunstrichterte und bekrittelte die berühmtesten Schauspieldichter, tadelte die Gesten des Pinedo, lobte die natürliche Haltung des Sanchez, und sagte, Morales sei ganz leidlich. Man verlangte mein Gutachten über die Dekorationen der Theater und deren Anordnung. Kam Jemand, eine Comödie vorzulesen, so war ich es, der sie anhörte. Aufgemuntert durch diesen Beifall, machte ich endlich als Dichter den Anfang mit einer kleinen Romanze. Gleich darauf verfertigte ich ein Zwischenspiel, und es gefiel nicht übel. Ich wagte mich an eine Comödie, und damit sie etwas Geistliches haben möchte, betitelte ich sie: **Nuestra Señora del Rosario.** Sie hob mit Trompeten an, hatte ihre Seelen aus dem Fegfeuer und ihre Teufel, nach damaliger Gewohnheit, mit ihrem „bu bu" beim Weggehen und „ri ri" bei'm Auftreten. Den Leuten behagte der Name Satan in den Strophen ungemein, so wie auch die Art, wie ich erklärte, daß er vom Himmel gefallen, und dergleichen Dinge mehr. Kurz, meine Comödie wurde gespielt und gefiel ausnehmend wohl. Man ließ mir kaum Zeit, zu arbeiten; denn Verliebte kamen zu mir gelaufen, um **Coplas** von mir zu haben, der Eine auf die Augenbrauen, der Andere auf die Augen, Jener auf die Hände und Dieser eine kleine Romanze auf die Haare seiner Dame. Jedes hatte seinen gesetzten Preis, aber da es noch mehr Buden gab, so war ich wohlfeil, damit sie zu der meinigen kommen möchten. Den Sacristanen und Almosenbettlerinnen für die Nonnen

diente ich mit Villancicos; die Blinden unterhielten mich für Gebete, wovon mir jedes mit acht Realen bezahlt wurde. Auf diese Weise machte ich die besten Geschäfte von der Welt, war reich und glücklich, und strebte schon danach, selbst Direktor einer Truppe zu werden.

Eines Tages begegnete mir der lustigste Zufall, der sich denken läßt, und obgleich er zu meiner Schande gereicht, will ich ihn doch erzählen. Wenn ich eine Comödie schrieb, pflegte ich in meine Bodenkammer zu gehen und dort den ganzen Tag zu bleiben. Eine Magd brachte mir dann das Essen und setzte es hin. Ich hatte die Gewohnheit, wenn ich schrieb, sehr laut zu declamiren, als wenn ich auf der Bühne stände. Nun wollte der Teufel, daß ich gerade in der Stunde und in dem Augenblick, da die Magd die Treppe, die sehr eng und dunkel war, mit dem Topfe heraufkam, an der Schilderung einer wilden Jagd dichtete und in den Geburtswehen meiner Comödie mit lautem Geschrei rief:

Hüt' dich, hüt' dich vor dem Bären!
Mich zerriß er schon zu Stücken,
Und jetzt ist er dir im Rücken
Und gedenkt dich zu verzehren!

Die Magd, welche eine Gallizierin war, glaubte bei den Worten „und gedenkt dich zu verzehren,“ daß es wahr sei und daß ich sie warnen wolle. Voll Schrecken suchte sie zu entfliehen, trat in der Bestürzung auf ihren Rock, rollte die ganze Treppe hinunter, warf den Topf hin, zerbrach die Schüsseln und rannte auf die Gasse, indem sie schrie: „ein Bär zerreißt einen Menschen!“ — So geschwind ich auch hinterher lief, so stand doch schon die ganze Nachbarschaft um mich versammelt und fragte nach dem Bären; und

obwohl ich ihnen betheuerte, es sei ein Irrthum von dem Mädchen gewesen und weiter nichts, als was ich aus der Comödie hergesagt hätte, so wollten sie es doch nicht glauben. Ich bekam also denselben ganzen Tag nichts zu essen; meine Cameraden erfuhren es, und die ganze Stadt machte sich über diesen Zufall lustig. Dergleichen Dinge begegneten mir viele, so lange ich das Amt eines Dichters bekleidete und Comödiant war.

Es trug sich nachmals zu, daß die Gläubiger erfuhren, der Direktor unserer Truppe (denn an den halten sie sich immer) habe in Toledo gute Geschäfte gemacht. Sie klagten ihn daher, ich weiß nicht wegen welcher Schulden, aus und warfen ihn in's Gefängniß. Dadurch wurde die ganze Gesellschaft zerrissen, und Jeder ging seinen Weg. Meine Cameraden wollten mich zwar zu andern Truppen führen, aber, die Wahrheit zu sagen, ich fühlte zu dem Schauspielerleben keine rechte Lust, und nur die Noth hatte mich gezwungen, mich dazu zu bequemen. Da ich mich bei Gelde und wohlgekleidet sah, so dachte ich auf nichts weiter, als ein lustiges Leben zu führen. Ich nahm also von Allen Abschied, und sie gingen fort."

Die Periode, in welcher die Darstellungen spanischer Comödiantenruppen im Auslande, namentlich in Italien, England und Frankreich, ihre allgemeinste Verbreitung fanden, so wie auch Uebersetzungen und Bearbeitungen castilianischer Bühnenstücke am meisten in Schwung kamen, beginnt erst in dem zweiten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts; allein die Anfänge dieser Erscheinungen lassen

sich viel höher hinauf verfolgen. Von der Frage, ob man in England schon zur Zeit Shakspeare's mit dem spanischen Drama bekannt gewesen sei, ist schon oben gehandelt worden. Die früheste Nachricht von dem Auftreten einer spanischen Schauspielergesellschaft in London ist, wie erwähnt, vom Jahre 1635; am 23. December dieses Jahres spielte Juan Navarro mit seiner Gesellschaft vor König Karl I.[224]); die ältesten englischen Dramen, die sich unzweifelhaft als Nachahmungen castilianischer ankündigen, gehören der Zeit Karl's II. an; doch haben wir oben die Gründe angeführt, welche auf eine weit frühere Bekanntschaft der englischen Dramatiker mit denen der Halbinsel schließen lassen. — Die Nachrichten von der Verbreitung spanischer Comödien und Comödianten in Italien sind positiver und steigen in noch frühere Zeit hinauf. Hier waren, wie wir wissen, schon die Stücke des Torres Naharro gespielt worden. Die von zahlreichen Spaniern bewohnten Städte Neapel und Mailand versprachen den spanischen Schauspielertruppen eine reichliche Ernte. Allein diese Truppen beschränkten sich nicht auf die genannten Städte, sondern durchzogen das ganze Land. Der Pater Tomas Hurtado erzählt von spanischen Comödianten, die unter dem Pontificat Gregor's XV. (1621—23) in Rom Vorstellungen gegeben hätten [225]), und in dem Leben der Actrice Maria Laredo lesen

[224]) „10 l. paid to John Navarro for himself and the rest of the company of Spanish players for a play presented before his Majesty Dec. 23 d 1635. — Office-book of the Lord Chamberlain. Collier, Vol. II. pag. 69.

[225]) Tomas Hurtado, Tractatus varii resolutionum moralium, pars posterior, pag. 187.

wir, sie habe sich beständig bei den Schauspielergesellschaften, welche Italien durchzögen, aufgehalten, ohne je nach Spanien zu kommen. Nach Riccoboni nahm seit dem Jahre 1620 der Geschmack an spanischen Theaterstücken in Italien so überhand, daß Uebersetzungen und Nachahmungen der Stücke des Lope de Vega und seiner Zeitgenossen die originalen Trauer- und Lustspiele der Italiener beinahe gänzlich von der Bühne verdrängten [226]). Der berühmte Verfasser des **Adone**, Marino, sagt in seiner Trauerrede auf Lope's Tod, es sei in Italien und Frankreich üblich, daß die Theaterdirektoren, um den Gewinn von ihren Vorstellungen zu erhöhen, auf den Anschlagzetteln ankündigten, die aufzuführende Comödie sei von der Erfindung des Lope de Vega, und dieser bloße Name genüge, um so viele Zuschauer herbeizulocken, daß weder das Haus die Menschenmenge, noch die Casse die Einnahme zu fassen vermöge [227]).

In noch größerem Maaße, als in Italien, wurden die Minen der spanischen Theaterdichter in Frankreich ausgebeutet. Schon die Kriege Franz I. hatten dazu gedient, das castillanische Idiom jenseits der Pyrenäen zu verbreiten; die Vermählung Ludwig's XIII. mit Anna Mauricia, Tochter Philipp's III., brachte diese Sprache am Pariser Hofe noch mehr in Aufnahme. Es ist in hohem Grade wahr-

[226]) Riccoboni, Histoire du Théatre italien, T. I. pag. 47.

[227]) Basti per onor di Lope il consenso ed applauso delle nazioni, poiché in Italia e Francia quelli che rappresentano Commedie per accrescere il guadagno mettono nei Cartelli, che rappresentano un soggetto di Lope de Vega, e con questo manca loro Coliseo per la gente e Casse per i danari. Obras sueltas, B. XXI. S. 18.

scheinlich, daß schon in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts spanische Comödianten in Paris Vorstellungen gegeben haben, wiewohl es uns nicht gelungen ist, bestimmte Nachrichten hierüber aufzufinden. Die Notiz von der Truppe des Sebastian de Prado, welche mit Philipp's IV. Tochter, der Infantin Maria Teresa, nach Spanien kam, gehört der nächstfolgenden Abtheilung der spanischen Theatergeschichte an. Ganz unzweideutig aber gibt sich die Einwirkung der spanischen Dramatiker auf die französischen auch schon während der vorliegenden Periode in den vielen Stücken kund, welche diese ganz oder theilweise von jenen entlehnt haben. Die Franzosen des siebzehnten Jahrhunderts selbst haben hieraus kein Hehl gemacht. Corneille und Molière verschweigen nicht, wie viel sie den Spaniern verdanken; Fontenelle, der Neffe des Corneille, sagt geradezu: „Zur Zeit meines Oheims war es gebräuchlich, fast alle Stoffe bei den Spaniern zu borgen, welche ein so großes Uebergewicht in diesen Materien besaßen;" und Voltaire gesteht ein, „daß Frankreich Spanien seine erste wahre Tragödie und sein erstes Charakterlustspiel verdanke." Wenn der letztgenannte Autor weiter sagt: „Die Franzosen haben sich zur Zeit Ludwig's XIII. und XIV. mehr als vierzig dramatische Arbeiten der Spanier angeeignet," so muß man diese Angabe noch für viel zu gering halten. Einige besonders berühmte Beispiele solcher Entlehnungen, wie der Cid und der **Menteur** des Corneille, das **Festin de Pierre** von Molière sind unter den Artikeln Guillen de Castro, Alarcon und Tirso de Molina schon erwähnt worden. Diese Stücke sind eingestandener Maaßen Bearbeitungen berühmter spanischen Originale; allein es finden sich noch-

sehr viele andere französische Trauer- und Lustspiele, welche ohne Anerkennung der Schuld von denselben Gläubigern geborgt sind. Es kann nicht unsere Absicht sein, hier ein genaues und vollständiges Verzeichniß dieser Entwendungen zu liefern; denn wenn es auch minder unerfreulich wäre, lange und mühsame Nachforschungen in einer Diebshöhle anzustellen, so würde doch eine solche ausführliche Untersuchung in einer Geschichte des Spanischen Theaters am unrechten Platze stehen. Wir begnügen uns daher, die Geschichte dieser Plünderung nur im summarischen Abriß darzustellen und die bemerkenswerthesten Plagiate anzuführen, welche die französischen Dichter an Lope und seinen Zeitgenossen verübt haben. Der noch zahlreicheren Entlehnungen aus Calderon und den Späteren kann erst im folgenden Bande gedacht werden.

Schon der überfruchtbare Theaterschreiber Hardy (man hätte wohl Unrecht, ihn Dichter zu nennen; seine Thätigkeit fällt in die Jahre 1600—1620) kannte und benutzte die Fundgrube anziehender Erfindungen und spannender Verwicklungen, welche die spanische Literatur darbot. Unter den 41 Stücken von ihm, die gegenwärtig noch von den 800, welche er verfaßt haben soll, übrig sind, befinden sich mehrere aus dieser Quelle geschöpfte; so die **Félismène** nach der Diana des Montemayor und die **Force du sang** nach einer Novelle des Montemayor. Eine Benutzung spanischer Comödien kommt unter seinen noch vorhandenen Schauspielen nicht vor, doch ist wohl anzunehmen, daß er auch von diesen Vortheil zu ziehen gewußt hat, wie die Masse seiner verloren gegangenen Werke vermuthlich darthun würde.

An der Spitze der französischen Dramatiker, deren Werke fast durchaus Nachahmungen spanischer sind, steht Rotrou, und zwar nicht bloß der Zeit, sondern vielleicht auch dem Werthe nach. Er zeigt einen empfänglichen Sinn für die Schönheiten seiner Originale und ein entschiedenes Talent, dieselben wiederzugeben. In seiner **Belle Alfrède** (nach der **Hermosa Alfreda** des Lope de Vega), seiner **Laure persécutée** (nach der **Laura perseguida** desselben Dichters), seinem **D. Lope de Cordonne** (nach eben dessen **Lope de Cordona**) ist das poetische Colorit, die Gluth der Phantasie und die Lebendigkeit der Darstellung, welche uns in den Gebilden des spanischen Dichters entzückt, zwar etwas abgeschwächt, aber doch immer noch mit einem Theil des ursprünglichen Glanzes in die Copien übergegangen. Dasselbe kann man von seinen **Occasions perdues** (nach Lope's **Ocasion perdida**) und seinem **D. Bernard de Cabrère** (nach der Comödie **La adversa fortuna de D. Bernardo de Cabrera** von Mira de Mescua) rühmen. **La Bague de l'oubli** ist eine Nachahmung der **Sortija del olvido** von Lope de Vega und hat später den Gedanken zu einem der besten französischen Lustspiele, dem **Roi de Cocagne** von Legrand hergegeben. Wären Rotrou's Nachfolger auf dieser Bahn fortgeschritten, man hätte der französischen Bühne nur Glück wünschen können. Aber leider schlug schon Corneille in seinen Bearbeitungen spanischer Dramen einen Weg ein, auf welchem die Trefflichkeit der letzteren gänzlich zu Grunde gerichtet werden mußte. Wir haben schon gesehen, wie vollkommen in seinem Cid alle Schönheiten der bewunderungswürdigen Tragödie des Guillen de Castro untergegangen sind, wie er das geist-

und lebenvolle Lustspiel des Alarcon, **La verdad sospechosa** in eine trockne und langweilige, gar nicht mehr in's Bereich der Poesie gehörende, Studie umgewandelt. Unter seinen übrigen Dramen sind **Don Sancho d'Aragon** dem **Palacio confuso** des Lope de Vega, **La Suite du Menteur** eben dessen **Amar sin saber a quien** nachgeahmt. Gewiß gehören diese beiden Dramen zu den besseren der französischen Literatur; nur wolle man sie nicht mit den trefflichen Originalen vergleichen, denn dann tritt Corneille's mangelnder Beruf für die Poesie sogleich auf's unwiderleglichste hervor. Die Erfindung in den genannten Schauspielen ist so glücklich, ihre innere dichterische Lebenskraft so unvergänglich, daß wohl keine Bearbeitung dieselbe ganz zu zerstören vermag; aber der Franzose hat kaum irgend etwas, als das dürre Gerippe der Handlung, in seine Bearbeitung hinüberzunehmen vermocht und deren Bewegung noch vielfach durch das ängstliche Einschnüren in die Regeln gelähmt; aller Farbenschmuck der Poesie ist zerstört und der lebendige Körper zur Mumie ausgetrocknet. Ob Lope's **Honrado hermano** wirklich, wie man behauptet hat, das Vorbild zu Corneille's Horatiern hergeliehen habe, wollen wir dahingestellt sein lassen; die Punkte der Uebereinstimmung zwischen beiden sind wenigstens nicht sehr hervorspringend.

Nicht glücklicher, als der größte Tragiker, war der erste Lustspieldichter Frankreichs in seinen Entlehnungen aus dem Spanischen. Selbst Molière's Landsleute räumen dies ein, indem sie seine hierhergehörigen Stücke für seine schwächsten erklären, was unstreitig viel sagen will. Der Gebrauch, den Molière von spanischen Dramen gemacht

hat, ist sehr ausgedehnt gewesen und gibt sich nicht allein in den Lustspielen kund, deren ganzer Plan bei den Dichtern des südlichen Volks geborgt ist, sondern auch in anderen, in welchen nur einzelne Scenen und Situationen fremdes Eigenthum sind. Zu jenen gehört (mit Uebergehung der Bearbeitungen Calderon'scher und Moreto'scher Stücke, von denen erst später die Rede sein kann) **Le médecin malgré lui.** Diese Posse ist, der Grundlage ihrer Handlung nach, aus Lope's **Acero de Madrid,** allein sie bietet in der Scene, wo Sganarelle den Léandre für einen Apothcker ausgibt, um ihm eine Zusammenkunft mit Lucinda zu verschaffen, zugleich eine Erinnerung an einen ähnlichen Auftritt in der **Fingida Arcadia** des Tirso de Molina. **L'amour médecin** hat zwar mit Tirso's **Amor medico** nichts weiter gemein, als den Titel, da die Aktion eine ganz andere ist; dagegen sind Scene **III** und **IV** des zweiten Akts aus einem anderen Drama desselben Dichters geschöpft, nämlich aus der **Venganza de Tamar** (siehe den Anfang des zweiten Akts.). — Die berühmte Versöhnungsscene im Tartüffe ist dem **Perro del hortelano** des Lope de Vega entnommen, und **L'école des maris** zeigt in mehreren Scenen offenbare Erinnerungen an eben dessen **Discreta enamorada** und **El mayor imposible.**

Wenn nun schon die beiden größten französischen Dramatiker in ihren Umarbeitungen spanischer Dichter so wenig zu ihrem Vortheil erscheinen, was läßt sich erst von den geringeren Comödienschreibern jener Zeit erwarten? In der That haben auch diese jene Quelle auf's fleißigste ausgebeutet. So ist, um nur einige Beispiele anzuführen, **La jalouse d'elle même** von Boisrobert nach Tirso's **Ze-**

losa de si misma, **L'absent chez soi** von d'Ouville nach Lope's **Ausente en su lugar**, **L'amour médecin** von Sainte-Marthe nach Tirso's **Amor medico**, desselben **Aimer sans savoir qui** nach Lope's **Amar sin saber à quien**, so sind ferner fast alle Stücke von Montfleury, Mayret, Scarron, Thomas Corneille, Boisrobert, d'Ouville und die älteren von Quinault Bearbeitungen spanischer Originale. Wir machen diesen Schriftstellern an sich aus ihren Entlehnungen keineswegs einen Vorwurf. Gewiß muß dem Dichter das Recht zugestanden werden, die Erfindungen und Gedanken Anderer zu benutzen. So hat Shakspeare die Idee zu einigen seiner Stücke oder zu einzelnen Scenen derselben aus Arbeiten seiner Vorgänger und Zeitgenossen geschöpft, so haben auch die spanischen Dramatiker sich gegenseitig Manches zu verdanken. Aber was man bei diesem Verfahren unbedingt verlangen muß, ist, daß der Autor, der sich auf solche Art fremdes Gut zu eigen macht, dasselbe poetisch durchdringe und umgestalte, es aus seinem Geiste mit neuen dichterischen Elementen ausgestattet und mit verjüngter Lebenskraft hervorgehen lasse. Wem diese Forderung zu hoch gespannt scheint der wird doch wenigstens zugeben, daß der Umarbeiter schon vorhandener Werke Sympathie für die Schönheiten derselben zeigen und ihre Vorzüge, statt sie zu verwischen, möglichst prägnant herausarbeiten müsse. Wer diese Ansprüche nicht erfüllt, der heißt mit Recht ein geistloser Plagiator. Wie aber bestehen nun die genannten Franzosen vor solchen Anforderungen? Sie bemächtigen sich eines spanischen Schauspiels, pressen das Materielle seines Inhalts heraus, entfernen auf's sorgfältigste allen

poetischen Schmuck, bringen Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, Feuer und Leben der Darstellung den Götzen der drei Einheiten zum Opfer — und auf diese Art wird aus dem „rohen und regellosen“ Originalgedicht, oder vielmehr aus Bruchstücken und flüchtigen Reminiscenzen davon, eine classische Tragödie oder Comödie. Statt des dichterischen Schwunges dort, haben wir hier prosaische Nüchternheit, statt des Reichthums und der Wahrheit der Motive eine an allen Gliedern gelähmte und sinnlos verknüpfte Handlung, statt der hinreißenden Rapidität des Dialogs das schleppendste Gespräch, statt des entzückenden und das Ohr berauschenden Wechsels harmonischer Klänge das monotone Geklapper des Alexandriners. In der That, nur in so fern, als es allerdings nicht Jedem möglich ist, treffliche Originale so gänzlich zu verunstalten, daß auch kaum eine Spur ihrer ursprünglichen Vorzüge übrig bleibt, nur in dieser Rücksicht kann den französischen Bühnenscribenten Talent zugesprochen werden. Wehe daher dem unglücklichen spanischen Dichter, über den dieser Heuschreckenschwarm hergefallen ist, und wehe der lebendigen Herrlichkeit seiner Poesie! Aber Schmach den schamlosen Kritikern, welche aus National-Eitelkeit oder dumm-abergläubischer Verehrung Boileau'scher Präcepte sich nicht gescheut haben, diese ganz verachtungswürdigen Productionen als Vervollkommnungen ihrer Vorbilder anzupreisen!

In wie weit spanische Theaterstücke schon in der vorliegenden Periode auch in andere Länder, als die bisher genannten, Eingang gefunden haben, darüber sind uns nur einzelne fragmentarische Notizen zugekommen. Ihre Verbreitung in den Niederlanden, wo mehrere Bände da-

von nachgedruckt wurden, unterliegt keinem Zweifel. Daß Lope's Schauspiele schon im Beginn des 17. Jahrhunderts ihren Weg auch nach Amerika gefunden hatten und dort mit Beifall aufgenommen worden waren, sieht man aus der Vorrede zum **Peregrino en su Patria.** Ob es sich mit der Behauptung Sismondi's, daß an den Höfen von Wien und München spanische Comödien aufgeführt worden seien, richtig verhalte, möge dahingestellt bleiben, da wir hierüber nichts aufzufinden vermocht haben; daß deren aber im Serail zu Constantinopel durch Moriskn und spanische Sclaven, welche sie von Venetianischen Kaufleuten erhandelten, gespielt wurden, scheint nicht bezweifelt werden zu können [228].

[228]) Entre las mugeres que entonces tenia el Sultan Amath era la mas querida una cierta Señora Andaluz, que fué cautiva en uno de los puertos de España: esta holgava notablemente de oir representar a los cautivos Christianos algunas Comedias, y ellos deseosos de su favor y amparo las estudiavan, comprándolas en Venecia a algunos mercaderes Judios para llevarselas, de que yo oí carta de su Embajador entónces para el Conde de Lemos, encareciendo lo que este genero de escritura se estiende por el mundo, despues que con mas cuidado se divide en tomos. Quiso nuestro Felisardo agradar à la Gran Sultana Doña Maria y estudió con otros mancebos, assi cautivos como de la espulsion de los Moros, la Comedia de la Fuerza lastimosa. — Lope de Vega Novelas, El Desdichado por la honra, Obras sueltas Tom. VIII. pag. 95. — S. auch Cervantes, la Gran Sultana, Jornada III.

Anhang.

Verzeichniß der dramatischen Werke des Lope de Vega.

I.

Die große Sammlung der Schauspiele des Lope de Vega.

Im Folgenden ist das von Nicolas Antonio gelieferte Inhaltsverzeichniß der alten Gesammtausgabe von Lope's Comödien so viel wie möglich vervollständigt worden.

Las Comedias del famoso Poeta Lope de Vega Carpio.

Erster Band.

Valencia, 1604. Valladolid, 1604. Zaragoza, 1604. Madrid, 1604. Antwerpen, 1607.

1. Los donaires de Matico. 2. Carlos el perseguido. 3. El cerco de Santa Fee. 4. Vida y muerte de Vamba. 5. La traicion bien acertada. 6 El hijo de Reduan. 7 Nacimiento de Urson y Valentin. 8. El casamiento en la muerte, y hechos de Bernardo del Carpio. 9. La Escolastica zelosa. 10. La amistad pagada. 11. La Comedia del molino. 12. El testimonio vengado. Nebst zwölf Loas

Die Ausgaben dieses Bandes von Valladolid, 1609 und Mailand, 1617 enthalten außer den zwölf Comödien und Loas noch folgende Zwischenspiele: La Melisendra. El padre engañado. El Capeador. El doctor simple. Pedro Hernandez y el Corregidor. Los alimentos. Los negros de Santo Thome. El Indiano. La cuna Los ladrones engañados. La dama fingida. La endemoniada.

Zweiter Band.

Madrid, 1609. Valladolid, 1609. Barcelona, 1611. Brüssel 1611.

1. La fuerza lastimosa. 2. La ocasion perdida. 3. El gallardo Catalan. 4. El Mayorazgo dudoso. 5. La Condesa Matilde. 6. Los Benavides. 7. Los comendadores de Cordova. 8. La Bella mal maridada. 9. Los tres diamantès. 10. La quinta de Florencia. 11. El padrino desposado. 12. Las ferias de Madrid.

Dritter Band.

Die in diesem Bande enthaltenen Stücke sind schon oben Seite 452 verzeichnet worden.

Vierter Band.

Madrid, 1614. Pampelona, 1614.

1. Laura perseguida. 2. Nuevo mundo de Colon. 3. El asalto de Mastrique por el Principe de Parma. 4. Peribañez y el Comendador de Ocaña. 5. El Ginoves liberal. 6. Los torneos de Aragon. 7. La boda entre dos maridos. 8. El amigo por fuerza. 9. El galan Castrucho. 10. Los embustes de Celauro. 11. La fè rompida. 12. El tyrano castigado.

Fünfter Band.

Siehe oben Seite 453.

Sechster Band.

Madrid, 1615.

1. La batalla del honor. 2. La obediencia laureada y primer Carlos de Ungria. 3. El hombre de bien. 4. El servir con mala estrella. 5. El cuerdo en su casa. 6. La Reina Juana de Napoles. 7. El Duque de Viseo. 8. El Secretario de si mismo. 9. El llegar con ocasion. 10. El testigo contra si. 11. El marmol de Felisardo. 12. El mejor maestro el tiempo.

Siebenter Band.

Madrid, 1617.

1. El villano en su rincon. 2. El castigo del discreto. 3. Las pobrezas de Reinaldos. 4. El Gran Duque de Moscovia.

5. Las paces de los Reyes y judia de Toledo. 6. Los Porceles de Murcia. 7. La hermosura aborrecida. 8. El primer Fajardo. 9. La viuda casada y doncella. 10. El principe despeñado. 11. La Serrana de la Vera. 12. S. Isidro de Madrid.

Achter Band.

Madrid, 1617.

1. Despertar a quien duerme. 2. El anzuelo de Fenisa. 3. Los locos por el cielo. 4. El mas galan Portugues Duque de Berganza. 5. El Argel fingido y renegado de amor. 6. El postrer Godo de España. 7. La prision sin culpa. 8. El esclavo de Roma. 9. La imperial de Othon. 10. El niño inocente de la guardia.

Neunter Band.

Madrid, 1617 und 1618.

1. La prueva de los ingenios. 2. La donzella Theodor. 3. El Hamete de Toledo. 4. El ausente en el lugar. 5. La niña de plata. 6. El animal de Ungria. 7. Del mal lo menos. 8. La hermosa Alfreda 9. Los Ponces de Barcelona. 10. La varona Castellana. 11. La dama boba. 12. Los melindres de Belisa.

Zehnter Band.

Madrid, 1618.

1. El galan de la Membrilla. 2. La venganza venturosa. 3. D. Lope de Cardona. 4. La humildad y la sobervia. 5. El amante agradecido. 6. Los Guanches de Tenerife, y conquista de Canaria. 7. La octava maravilla. 8. El sembrar en buena tierra. 9. Los Chaves de Villalva. 10. Juan de Dios y Anton Martin. 11. La burgalesa de Lerma. 12. El poder venzido y amor premiado.

Eilfter Band.

Madrid, 1618.

1. El perro del hortelano. 2. El azero de Madrid. 3. Las dos estrellas trocadas y ramilletes de Madrid. 4. Obras son amores. 5. Servir a señor discreto. 6. El principe perfeto. 7. El amigo hasta la muerte. 8. La locura por la honra. 9. El mayordomo de la Duquesa de Amalfi. 10. El arenal de Sevilla. 11. La fortuna merecida. 12. La Tragedia del Rey D. Sebastian, y bautismo del principe de Marruecos.

Zwölfter Band.
Madrid, 1619.

1. Ello dirà. 2. La sortija del olvido. 3. Los enemigos en casa. 4. La cortesia de España. 5. Al pasar del arroyo. 6. Los hidalgos de la Aldea. 7. El marques de Mantua. 8. Las flores de Don Juan, y rico y pobre trocados. 9. Lo que ay que fiar del mundo. 10. La firmeza en la desdicha. 11. La desdichada Estefania. 12. Fuente ovejuna.

Dreizehnter Band.
Madrid, 1620.

1. La Arcadia. 2. El halcon de Federigo. 3. El remedio en la desdicha. 4 Los esclavos libres. 5. El desconfiado. 6. El Cardenal de Belen. 7. El Alcalde mayor. 8. Los locos de Valenzia. 9. Santiago el verde. 10. La Francesilla. 11. El desposorio encubierto. 12. Los Españoles en Flandes.

Vierzehnter Band.
Madrid, 1620.

1. Los amantes sin amor. 2. La villana de Getafe. 3. La gallarda Toledana. 4. La corona merecida. 5. La viuda Valenciana. 6. El cavallero de Illescas. 7. Pedro carbonero. 8. El verdadero amante. 9. Las almenas de Toro. 10. El bobo del colegio. 11. El cuerdo loco. 12. La ingratitud vengada.

Fünfzehnter Band.
Madrid, 1621.

1 La mal casada. 2. Querer la propria desdicha. 3. La vengadora de las mugeres. 4. El cavallero del Sacramento. 5. La santa Liga. 6. El favor agradecido. 7. La hermosa Esther. 8. El leal criado. 9. La buena guarda. 10. Historia de Tobias. 11. El ingrato arrepentido. 12. El Cavallero del milagro.

Sechszehnter Band.
Madrid, 1622.

1. El premio de la hermosura. 2. Adonis y Venus. 3. Los prados de Leon. 4. Mirad a quien alabais. 5. Las mugeres sin hombres. 6. La fabula de Perseo. 7. El laberinto de Creta.

8. La serrana de Tormes. 9. Las grandezas de Alexandro. 10. La Felisarda. 11. La innocente Laura. 12. Lo fingido verdadero.

Siebzehnter Band.*

Madrid, 1622.

1. Con su pan se lo coma. 2. Quien mas no puede. 3. El soldado amante. 4. Muertos vivos. 5. El primer Rey de Castilla. 6. El Domine Lucas. 7. Lucinda perseguida. 8. El ruiseñor de Sevilla. 9. El sol parado. 10. La madre de la mejor. 11. Jorge Toledano. 12. El hidalgo Abencerrage.

Achtzehnter Band.

Madrid, 1623.

1. Segunda parte del principe perfeto. 2. La pobreza estimada. 3. El divino Africano. 4. La pastoral de Jacinto. 5. El honrado hermano. 6. El Capellan de la Virgen. 7. La piedad executada. 8. Las famosas asturianas. 9. La campana de Aragon. 10. Quien no ama no haga fieros. 11. El rustico del Cielo. 12. El valor de las mugeres.

Neunzehnter Band.

Madrid, 1623.

1. De cosario a cosario. 2. Amor secreto hasta zelos. 3. La innocente sangre. 4. El serafin humano 5. El hijo de los leones. 6. El conde Fernan Gonzalez. 7. D. Juan de Castro primera, y 8. secunda parte. 9. La limpieza non manchada. 10. El vellocino de oro. 11. La mocedad de Roldan. 12. Carlos V. en Francia.

Zwanzigster Band.

Madrid, 1625.

1. La discreta venganza. 2. Lo cierto por lo dudoso. 3. Pobreza no es vileza. 4. Arauco domado. 5. La ventura sin buscalla. 6. El valiente Cespedes. 7. El hombre por su palabra. 8. Roma abrasada. 9. Virtud pobreza y muger. 10. El Rey sin reyno. 11. El mejor mozo de España. 12. El marido más firme.

Einundzwanzigster Band.

Madrid 1635.

1. La bella Aurora. 2. Ay verdades que en amor. 3. La boba para los otros y discreta para si. 4. La noche de S. Juan.

5. El castigo sin venganza. 6. Los bandos de Sena. 7. El mejor Alcalde el Rey. 8. El premio del bien hablar. 9. La vitoria de la honrra. 10. El piadoso Aragones. 11. Los Tellos de Meneses. 12. Por la puente Juana. Dieser Band erschien, da Lope schon todt war.

Zweiundzwanzigster Band.

Madrid, 1635.

1. Quien todo lo quiere. 2. No son todos ruiseñores. 3. Amar, servir y esperar. 4. Vida de S. Pedro Nolasco. 5. La primera informacion. 6. Nadie se conoce. 7. La mayor vitoria. 8. Amar sin saber a quien. 9. Amor pleito y desafio. 10. El labrador venturoso. 11. Los trabajos de Jacob. 12. Lac arbonera.

Ein anderer 22. Band de las Comedias de Lope de Vega y las mejores que hasta ahora han salido, Zaragoza, 1630 (auf der königlichen Bibliothek zu Paris befindlich) enthält folgende Stücke:

Nunca mucho costó poco (von Alarcon). Di mentira sacarás verdad. La carbonera. La amistad y la obligacion. La verdad sospechosa (von Alarcon). Quien bien ama tarde olvida. Amar sin saber a quien. El marques de las Nabas. Lo que ha de ser. La lealtad en el agravio. En los indicios la Culpa. La intencion castigada.

Dreiundzwanzigster Band.

Madrid, 1638.

1. Contra valor no ay desdicha. 2. Las batuecas del Duque de Alva. 3. Las cuentas del gran Capitan. 4. El piadoso Veneciano. 5. Porfiar hasta morir. 6. El robo de Dina. 7. El saber puede dañar. 8. La embidia de la nobleza. 9. Los pleitos de Inglaterra. 10. Los Palazios de Galiana. 11. Dios haze Reyes. 12. El saber por no saber, y vida de S. Julian de Alcala de Henares.

Vierundzwanzigster Band.

Madrid, 1640.

1. El palacio confuso. 2. El ingrato. 3. La tragedia por los Zelos. 4. El labrador venturoso. 5. La creacion del Mundo. 6. La despreciada querida. 7. La industria contra el poder y el honor contra la fuerza. 8. La porfia hasta el temor. 9. El juez de su misma causa. 10. La cruz en la sepultura. 11. El honrado con su sangre. 12. El hijo sin padre.

Derselbe Band.
Zaragoza, 1633.

1. La ley executada. 2. Selvas y bosques de Amor. 3. Examen de maridos. 4. El que diran. 5. Lo honra por la muger. 6. El amor vandolero. 7. La mayor desgracia del Emp. Carlos V., y hechizera de Argel. 8. Veer y no creer. 9. Dineros son calidad. 10. De quando aca nos vino. 11. Amor pleito y desafio. 12. La mayor vitoria.

Derselbe Band.
Zaragoza, 1641.

Guardar y guardarse. La hermosa fea. El Cavallero de Olmedo. El bastardo Mudarra. La ilustre Fregona. El Nacimiento de Christo. Los Ramirez de Arellano. Don Gonzalo de Cordova. San Nicolas de Tolentino. Los peligros de la ausencia. Servir a buenos. Barlan y Josafa.

Fünfundzwanzigster Band.
Zaragoza, 1647.

1. La esclava de su galan. 2. El desprecio agradecido. 3. Aventuras de D. Juan de Alarcos. 4. El mayor imposible. 5. La vitoria del Marques de Santa Cruz. 6. Los cautivos de Argel 7. Castelvies y Monteses. 8. De lo que à de ser. 9. El ultimo Godo. 10. La necedad del discreto. 11. El juez en su causa. 12. Los embustes de Fabia.

II.

La Vega del Parnaso.

Madrid 1637.

1. El guante de Doña Blanca. 2. La mayor virtud de un Rey. 3. Las bizarrias de Belisa. 4. Porfiando vence Amor. 5. El desprecio agradecido. 6. El Amor enamorado. 7. La mayor vitoria de Alemania. 8. Sino vieran las mugeres.

III.

Fiestas del Santissimo Sacramento en doce Autos sacramentales con sus Loas y Entremeses.

Madrid, 1644.

Autos: El nombre de Jesus. El Heredero del Cielo. Los acreedores del Hombre. Del Pan y del Palo. El Missacantano. Las Aventuras del Hombre. La Siega. El Pastor Lobo. La Vuelta de Egypto. El Niño Pastor. Los Cantares. La Puente del Mundo. Entremeses: El Letrado. El Soldadillo. El Poeta. El Robo de Helena. La Hechicera. El Marquès de Alfarache. El Degollado. La Muestra de los Carros. Los Organos. El Remediador. Daca mi muger. Las Comparaciones.

IV.

Verzeichniß der Comödien des Lope de Vega aus der Vorrede zum Peregrino en su patria.

(S. oben Seite 206. Den Titeln der Stücke, welche gegenwärtig noch vorhanden und mir bekannt sind, ist ein § vorgesetzt.)

Las Amazonas.
Hero y Leandro.
§El Nacimiento.
La Condesa.
La Infanta labradora.
La Pastoral de Albania.
Los Cautivos.
El Degollado fingido.
El Cerco de Toledo.
El Otomano famoso.
Sarracinos y Aliatares.
Los amores de Narcisso.
Las Guerras civiles.
El Viage del hombre.
La Tragedia de Aristea.
El Engaño en la verdad.
§El Lacayo fingido.
Los Zelos satisfechos.
El Medico enamorado.
§La Serrana de Tormes.
El Africano cruel.
La Infanta desesperada.
Los Padres engañados.
El Meson de la Corte.
El Jardin de Falerina.
El Grao de Valencia.

§La Ingratitud vengada.
Muza furioso.
Alfonso el afortunado.
El Casamiento dos veces.
§El Hijo de Reduan.
§El Soldado amante.
El Ganso de oro.
La Palabra mal cumplida.
La Difunta pleyteada.
El Cerco de Oran.
La Abderite.
Guelfos y Gibelinos.
La Competencia engañada.
El Principe melancolico.
§Adonis y Venus.
§El primer Rey de Castilla.
§El testimonio vengado.
Los Torneos de Valencia.
La Peregrina.
Garcilasso de la Vega.
§Los Embustes de Fabia.
El Conde D. Thomas.
Psyques y Cupido.
El Page de la Reyna.
Los Fregosos y Adornos.
§El Vaquero de Moraña.
El Hijo venturoso.
La Montañesa.
La Matrona constante.
§La Viuda Valenciana.
El Cirujano.
Belardo furioso.
La Vizcayna.
§El Sol parado.
§Los Comendadores.
El Alcayde de Madrid.
El Turco en Viena.
El Galan escarmentado.
Romulo y Remo.
La Dama estudiante.
§La Traycion bien acertada.
El Enemigo engañado.
El buen agradecimiento.
Los Monteros de Espinosa.
El pleyto de Ingalaterra.
El Duque de Alva en París.
Conquista de Tremezen.
§El Maestro de danzar.
§El Domine Lucas.
§Los Chaves de Villalva.
§Los Muertos vivos.
San Roque.
La Valeriana.
El Roberto.
La Suerte de los tres Reyes.
La Semiramis.
El Galan agradecido.
Antonio Roca.
§La Varona Castellana.
El Principe de Marruecos.
§Mozedades de Roldan.
§Los Amantes sin amor.
Los Peraltas.
Fray Martin de Valencia.
Pimenteles y Quiñones.
El amor constante.
El Hijo de sí mismo.
Los Biedmas.
Las Quinas de Portugal.
§Lucinda perseguida.
§El Cuerdo loco.
§Los Esclavos libres.
§El Despeñado.
§El Arenal de Sevilla.
§La Gallarda Toledana.
§La Corona merecida.
§Pedro carbonero.
§El Marmol de Felisardo.
§El Favor agradecido.
§El Caballero del milagro.
§El Leal criado.
La Reyna loca.
§El Argel fingido.
§El Esclavo de Roma.

El Bosque amoroso.
§Los Locos por el cielo.
La Perdicion de España.
§Angelica en el Catai.
La Cadena.
§La Prision sin culpa.
La Barbara del cielo.
§Los Fajardos.
San Andrés Carmelita.
Neron cruel.
El primero Medicis.
El Capitan Juan de Urbina.
San Segundo de Avila.
El Cerco de Madrid.
La Torre de Hercules.
Los Guzmanes de Toral.
El Conde Dirlos.
§El Matico.
Cegries y Bencerrajes.
El Tonto de la aldea.
§La Escolastica zelosa.
El Salteador agraviado.
§El Verdadero amante.
Roncesvalles.
§La Francesilla.
El Rico avariento.
La Muerte del maestre.
La Inclinacion natural.
§El Padrino desposado.
San Julian de Cuenca.
§La Bella mal maridada.
§El Perseguido.
La Poncella de Francia.
§El Caballero de Illescas.
Abindarraez y Narbaez.
§El Marqués de Mantua.
§El Ingrato arrepentido.
El Sufrimiento premiado.
§Urson y Valentin.
Segunda de Urson.
§Ferias de Madrid.
Celos de Rodamonte.
La Ginovesa.
El Espiritu fingido.
Las Gallardas Mazedonias.
§El Rufian Castrucho.
El Principe inocente.
Burlas de amor.
La Sierra de Espadán.
El Barbaro gallardo.
La Pastoral de la siega.
La Pastoral encantada.
La Pastoral de los celos.
El Rey de Frisia.
§Jorge Toledano.
§Los tres diamantes.
El Caballero mudo.
La Envidia y la privanza.
El Amor desatinado.
La Imperial de Toledo.
San Tirio de España.
§Los Horacios.
§La Pobreza estimada.
El Triunfo de la limosna.
El Esclavo por su gusto.
La Gran pintora.
§El Molino.
§Laura perseguida.
§Los Locos de Valencia.
La Circe Angelica.
El Cortesano en su aldea.
§El Rey Wamba.
§El Nuevo mundo.
§El Mayorazgo dudoso.
§El Tyrano castigado.
§El Amigo por fuerza.
§La Fé rompida.
La Amatilde.
§La Hermosura de Alfreda.
§Los Enredos de Celauro.
La Governadora.
Los Triunfos de Octaviano.
La Conquista del Andalucia.
§Los Torneos de Aragon.

El Desdichado.
La Mudable.
La Bella gitana.
La Firmeza de Leonarda.
Los Jacintos.
La Campana de Aragon.
La Reyna de Lesbos.
La Divina vencedora.
Los Jüeces de Ferrara.
§La Serrana de la Vera.
§La Fuerza lastimosa.
§La Galiana.
La Basilea.
La Batalla naval.
§Los Benavides.
La Venganza de Gayferos.
§La Ocasion perdida.
§La Pobreza de Reynaldos.
La Dama desagraviada.
La Prision de Muza.
§El Catalan valeroso.
La Toma de Alora.
La Villanesca.
El Monstruo de amor *).
§La Locura por la honra.
Los Jueces de Castilla.
§El llegar en ocasion.
§El Villano en su rincon.
§El Castigo del discreto.
§El Gran Duque de Moscovia.
§Las Paces de los Reyes.
§Los Porceles de Murcia.
§La Hermosura aborrecida.
§La Viuda casada y doncella.
§San Isidro de Madrid.
§El Assalto de Mastrique.
§El Comendador de Ocaña.
§El Ginovés liberal.
§La Boda entre dos maridos.
§Don Lope de Cardona.
§Conquista de Tenerife.
§La Octava maravilla.
§El sembrar en buena tierara.
§La Burgalesa de Lerma.
§El Poder vencido.
§El Perro del hortelano.
§El Acero de Madrid.
§Obras son amores.
§Con su pan se lo coma.
§D. Beltrán de Aragon.
El Imperio por fuerza.
§La Batalla del honor.
§La Obediencia laureada y primer Carlos de Hungria.
§El Hombre de bien.
§El Secretario de sí mismo.
§El Cuerdo en su casa.
§El Duque de Viseo.
El Testigo contra sí.
§El servir con mala estrella.
§La Quinta de Florencia.
§El Galan de la Membrilla.
§La Venganza venturosa.
§La Humildad y la sobervia.
§Ramilletes de Madrid.
§Servir a señor discreto.
§El Amigo hasta la muerte.
§El mayordomo de la Duquesa de Amalfi.
§Fuente ovejuna.
§Flores de D Juan, o el Rico y pobre trocados.
San Juan de Dios.
§La Noche Toledana.
Doña Inés de Castro.
§El Santo Negro.

*) Nur bis hierher reicht das Verzeichniß der ältesten Ausgabe vom Jahre 1604, die folgenden scheinen erst später hinzugefügt worden zu sein.

§El despertar a quien duerme.
El Postrer gozo de España.
§El Niño inocente.
§El Casamiento en la muerte.
§Los Ponces de Barcelona.
§La Dama boba.
§Los melindres de Belisa.
El Alcazar de Consuegra.
San Agustin.
§Las Asturianas.
§La Necedad del discreto.
San Martin.
La Casta Penelope.
Arminda zelosa.
La Atalanta.
El honrado perseguido.
§El bobo del colegio.
Los Siete Infantes de Lara.
El Gallardo Jacobin.
Ea Conquista de Cortés.
El mejor representante.
§La firmeza en la desdicha.
§Castelvines y Monteses.
El Juez en su causa.
El Principe carbonero.
§Virtud, pobreza y muger.
El Abanillo.
§Quien mas no puede.
§El Hombre por su palabra.
Achaque quieren las cosas.
El Labyrinto de Creta.
§La Discreta enamorada.
Los Zelos sin ocasion.
§Los Prados de Leon.
§Los amantes sin amor.
§La ventura sin buscalla.
El muerto vencedor.
La Serrana de Burgos.
La segunda parie.
San Antonio de Padua.
§El piadoso Veneciano.
§Las Batuecas.
Pedro de Urdimalas.
Lazarillo de Tormes.
§Don Juan de Castro.
§Segunda parte.
Las fortunas de Beraldo.
Los Duques de Saboya.
§Los embustes de Fabia.
La espada pretendida.
§Carlos V. en Francia.
El verano saludable.
§El ruyseñor de Sevilla.
La guia de la corte.
El Amor soldado.
Dé donde diere.
La Toma de Longo por el Marqués de Santa Cruz.
La Prueba de los amigos.
§Los enemigos en casa.
El Secreto bien guardado.
§La Victoria del honor.
§El caballero del sacramento.
La Madalena.
El Martyr de Florencia.
Santo Thomás de Aquino.
San Angel Carmelita.
La madre Teresa de Jesus.
San Adrian y Natalia.
§La Dicha del forastero.

V.

Sueltas.

(Die folgende Liste der Comödien Lope's, welche in den obigen Verzeichnissen noch nicht enthalten sind, ist aus den Catalogen von Medel del Castillo (1735) und la Huerta (1785) gezogen. Da in den Einzeldrucken bekanntlich Vieles mit Unrecht auf den Namen des großen Meisters geschrieben worden ist, so hat man alle die Titel, welche offenbar eine solche falsche Bezeichnung tragen, zu entfernen gesucht.)

Acertar errando.
La adversa fortuna del Infante D. Fernando de Portugal.
Allá darás Rayo.
Amar como se ha de amar
Amar por burla.
Los amigos enojados.
El Amor con vista.
El Ante-Christo
Argelán, Rey de Alcalá.
Los Bargas de Castilla.
La Batalla de Dos.
Bernardo del Carpio en Francia.
Bohemia convertida.
El buen Vecino.
Las burlas veras.
El Capitan Belisario y ejemplo mayor de la desdicha.
El casamiento por Christo.
El cautivo coronado.
El cerco de Viena por Carlos V.
La ciudad sin Dios.
Como se vengan los Nobles.
Como se engañan los ojos.
La competencia en los Nobles.
El Conde D. Pedro Velez.
David perseguido y montes de Gelboe.
De un Castigo tres venganzas.
De la Mazagatos.
La defensa en la verdad.
El dichoso Parricida.
Dios hace justicia a Todos.
Los donayres de Pedro Corchuelo y el qué dirán.
Las Doncellas de Simancas.
Don Manuel de Sousa.
Dos agravios sin ofensa.
Las dos bandoleras.
El embajador fingido.
El enemigo engañado.
Engañar á quien engaña.
El engaño en la verdad.
Enmendar un daño á otro.
En la mayor lealtad mayor agravio y fortuna del Cielo.
En los indicios la culpa.
El esclavo fingido.
La Estrella de Sevilla.
La famosa Montañesa.
Fernan Mendez Pinto.
La fianza satisfecha.
La fortuna adversa.
La fundacion de la Alhambra de Granada
La fundacion de la Santa Hermandad de Toledo.

El gallardo Jacimin.
La Gloria de San Francisco.
El gran Cardenal de España, Don Gil de Albornoz. Dos partes.
Los hijos del dolor.
La historia de Maragatos.
La horca para su dueño.
La mas Ilustre Hazaña de Garcilaso de la Vega.
Las hazañas del Cid y su muerte.
El Infanzon de Illescas.
El Jardin de Bargas.
Julian Romero.
La Juventud de San Isidro.
El labrador del Tormes.
Las lagrimas de David.
Lealtad, amor y amistad.
La lealtad en la traicion.
El leon apostolico.
El leño de Meleagro.
La libertad de Castilla.
La libertad de San Isidro.
La lindona de Galicia.
Lo que está determinado.
Lo que puede un agravio.
El loco por fuerza.
El maldito de su padre.
El marques del Valle.
Los martires de Madrid.
Mas valeis vos Antona que la corte toda
Mas vale Salto de Mata que ruego de Buenos.
Mas pueden Zelos que Amor.
Mas mal hay en la Aldegüela.
La mayor Corona.
La mayor dicha en el monte.
La mayor hazaña de Alexandro Magno.
El mayor de los Reyes.
El mayor Prodigio.
El merito en la templanza.
La merced en el castigo.
El milagro por los zelos.
Mocedades de Bernardo del Carpio.
La moza de Cantaro.
El nacimiento del Alba.
Nadie fie en lo que vé.
Nardo Antonio Bandolero.
El naufragio prodigioso.
Las niñezes del padre Roxas.
El niño Pastor.
El niño diablo.
Como han de ser los nobles.
Nuestra Senora de la Candelaria.
La nueva Victoria del Marques de Santa Cruz.
La Paloma de Toledo.
El Pastor fido.
La Peña de Francia.
El pleyto por la honra.
El principe D. Carlos.
El principe ignorante.
El principe Escanderbeg.
El prodigio de Etiopia.
La profetisa Casandra.
La prudencia en el castigo.
La puente de Mantible.
Quando Lope quiere, quiere.
Querer mas y sufrir menos.
El rey D. Sebastian.
La reyna Doña Maria.
San Pablo, vaso de eleccion.
Santa Brigida.
Santa Casilda.
Santa Polonia.
Santa Teodora.
La selva confusa.
Las Sierras de Guadalupe.
Sin Secreto no hay amor.

La suerte de los Reyes ó los Carboneros.
Sueños hay que verdades son.
El sufrimiento de honor.
Tambien se engaña la vista.
Tanto hagas como pagues.
El templo de Salomon.
El Toledano vengado.
El triunfo de la humildad.
El valiente Juan de Heredia.
El valor de Fernandico.
El vaso de Eleccion.
La ventura en la disgracia.
Yerros por amor.
El zeloso Estremeño.

Autos.

La adultera perdonada.
Ave Maria y Rosario de nuestra Señora.
La carcel de Amor.
La concepcion de Nuestra Senora.
Las galeras y Corsario del Alma.
El hijo de la Iglesia.
La Margarita preciosa.
La Natividad de nuestra Senora.
El nuevo Oriente del Sol y mas dichoso Portal.
La oveja perdida.
El pastor ingrato.
Las prisiones de Adan.
La santa Inquisicion.
El triunfo de la Iglesia.
El Toyson del Cielo.

Ende des zweiten Bandes.

Bemerkte Druckfehler.

S. 158 Z. 4 v. o. statt „welchen dieser" lies: und daß dieser den Auftrag.
S. 163 Z. 4 v. o. lies erwiederter statt erwiedernder.
S. 178 Z. 5 v. u. lies Terminus statt Terenus.
S. 191 Z. 10 v. u. lies periit statt deriit.
S. 229 Z. 4 v. o. lies sclavisch statt slavisch.
S. 230 letzte Zeile, letztes Wort, lies Ihm.
S. 243 Z. 3 v. o. lies vorwaltenden statt verwaltenden.
S. 243 letzte Zeile ist das Wort in zu streichen.
S. 266 Z. 16 v. o. lies Thronerbe statt Thronerben.
S. 274 Z. 17 v. o. lies Weiteres statt Weiseres.
S. 313 Z. 2 v. o. lies sie statt er.
S. 320 Z. 9 v. u. lies Ganze statt Ganzes.
S. 323 Z. 13 und 14 lies Luis statt Federico.
S. 340 Z. 5 lies unzusammenhängender.
S. 361 Z. 23 v. o. fehlt hinter dasselbe das Wort bis.
S. 366 letzte Zeile lies künstlerischer statt künstlicher.
S. 375 letzte Zeile lies sein statt ein.
S. 587 Z. 7 fehlt hinter von das Wort den.
S. 597 Z. 2 lies Constantius statt Constantins.

Im ersten Bande lies noch: S. XX. Z. 11 Vergessenheit, S. 25 Z. 12 v. o. versucht statt verursacht und S. 31 Z. 1 v. o. Lobenswerthes statt Lebenswerthes.

